جانِ کلام

A Very Short Introduction

هنر مسیحی

CHRISTIAN ART

بت ویلیامسون

Beth Williamson

هادی ربیعی

Ofoq Publishers

نشر افق

A Very Short Introduction

جانِ کلام

گنجینه‌ای از آثار کم‌حجم و پرمحتوا که انتشارات دانشگاه آکسفورد به قلم استادان برتر رشته‌های گوناگون فراهم آورده است.

جانِ کلام / ۱۱

تصاویر مسیحی در هنر غرب، تاریخچه‌ای طولانی دارند که از آثار روایی و عبادی قرون وسطی گرفته تا اجراهای بنیادستیز جدید را در بر می‌گیرد. طی قرون متمادی، موضوعات کلیدی هنر مسیحی همچون تصلیب مسیح، عشای ربانی، مریم مقدس و قدیسان دستخوش تغییرات قابل توجهی شده، این مسیر در این کتاب بررسی می‌شود. در هنرمسیحی درباره‌ی آثار تعلیمی و عبادی در کنار آثار مناقشه‌برانگیز هنرمندان معاصر، همچون کریس اوفیلی بحث می‌شود.

بت ویلیامسون، پژوهشگر تاریخ هنر و دانشیار دانشگاه بریستول انگلستان در همین رشته است. او درباره‌ی بسیاری از جنبه‌های هنر مسیحی، از جمله تصاویر مسیح، مریم مقدس و محجر محراب‌ها و تصاویر عبادی، مقاله و کتاب نوشته است.

کتاب‌های جان‌کلام (VSI)، ایده‌ای سودمند و طرحی نو از انتشارات دانشگاه آکسفورد است.

گاردین، نیکلاس لزارد

۱۱(افق) 978-964-369-902-4

9789643699024

۸۰۰۰ تومان

www.ofoqco.com

نشر افق

سرشناسه	ویلیامسون، بت؛ Williamson, Beth
عنوان و نام پدیدآور	هنر مسیحی/نویسنده بت ویلیامسون؛ ترجمه‌ی هادی ربیعی.
مشخصات نشر	تهران: افق، ۱۳۹۱.
مشخصات ظاهری	۱۷۶ ص.
فروست	جان کلام؛ ۱۱.
شابک	9978-964-369-902-4
وضعیت فهرست نویسی	فیپا
یاداشت	عنوان اصلی: Christian art: a very short introduction, C 2004
یادداشت	واژه‌نامه
موضوع	هنر مسیحی و سمبولیسم
شناسه افزوده	هادی، ربیعی، ۱۳۵۶، مترجم
رده بندی کنگره	N ۷۸۳۰ /و۹ هـ۹ ۱۳۹۱
رده بندی دیویی	۷۰۰/۴۸۲۳
شماره کتابشناسی ملی	۳۰۹۰۸۴۲

هنر مسیحی

جان کلام / ۱۱

نویسنده: بت ویلیامسون

مترجم: هادی ربیعی

دبیر علمی: محمد ضیمران

ویراستار: ناکتا رودگری

مدیر هنری و طراح جلد: کیانوش غریب‌پور

حروف‌چینی، تصحیح و صفحه‌آرایی: آتلیه‌ی نشر افق

شابک: ۴-۹۰۲-۳۶۹-۹۶۴-۹۷۸

چاپ اول: ۱۳۹۲، ۱۵۰۰ نسخه

لیتوگرافی: خاورمیانه ● چاپ و صحافی: طیف‌نگار، تهران

۸۰۰۰ تومان

تهران، ص.پ. ۱۱۳۵ - ۱۳۱۴۵
تلفن ۶۶۴۱۳۳۶۷
www.ofoqco.com
info@ofoqco.ir

فهرست

فهرست تصاویر

فهرست نمودارها

مقدمه

"هنر مسیحی" برخلاف دیگر واژگانی که می‌توان برای مقوله‌بندی هنر به‌کار برد، واژه‌ای نامعمول است، چرا که هنرِ سبک، دوران یا منطقه‌ی خاصی را توصیف نمی‌کند، بلکه به توصیف هنری می‌پردازد که اهدافی خاص دارد و صورت‌ها و سبک‌های زیادی را شامل می‌شود. به همین دلیل، طیف موادی که می‌توان آن‌ها را در کتابی با این موضوع گنجاند، بالقوه بسیار گسترده است. تصمیم گرفته‌ام تنها بر هنرهای تصویری از جمله نقاشی، باسمه، نسخ خطی و کتب چاپی متمرکز شوم، نه بر معماری، مجسمه‌سازی و همین‌طور هنرهای کاربردی، مثل فلزکاری و نساجی. گزینش نحوه‌ی محدود ساختن چنین دامنه‌ی گسترده‌ای از مواد، ناگزیر کمابیش اختیاری و شخصی است و حتی نمونه‌های خاص مذکور در این کتاب، از لحاظ کیفی انتخاب نشده: در این کتاب، سعی بر آن نیست که گستره‌ای از بزرگ‌ترین شاهکارهای "هنر مسیحی" به تصویر کشیده شود. در عوض، برخی مضامین اساسی انتخاب شده‌اند که بررسی اندیشه‌ها و مفاهیم مهم مربوط به هنر

مسیحی را امکان‌پذیر می‌کنند. نمونه‌های منتخب، امکان تحقیق درباره‌ی آن مضامین، اندیشه‌ها و مفاهیم را به شیوه‌های مختلف فراهم می‌آورند. یقیناً همین اندیشه‌ها را می‌توان با مجموعه‌ای از نمونه‌های کاملاً متفاوت مورد بررسی قرار داد.

پژوهش در هنر مسیحی از این جهت جذابیت ویژه‌ای دارد که به طیف گسترده‌ای از موضوعات مختلف ارتباط پیدا می‌کند؛ از جمله‌ی این موضوعات می‌توان به تاریخ، سیاست، الهیات و فلسفه اشاره کرد. هنر مسیحی از جوامعِ در اقلیتی آغاز شد که محدوده‌ی کوچکی داشتند و در ابتدا، به‌دلیل باورهای‌شان مورد آزار و اذیت قرار می‌گرفتند. طی دو هزار سالی که از پیدایش هنر مسیحی می‌گذرد، این هنر به جایگاه فراگیری در ساختمان‌های عمومی و اماکن شخصی در سراسر نقاطی که "عالم مسیحی"[1] خوانده می‌شود، یعنی مناطق تحت سیطره‌ی مسیحیت، دست یافته است. هنر مسیحی نه‌تنها در کلیساهای جامع، صومعه‌ها و کلیساهای بزرگ، کاخ‌های سلطنتی، ساختمان‌های دولتی و اماکن عمومی به‌چشم می‌خورد، بلکه در کشیش‌نشین‌های کوچک‌تر، خانه‌های شخصی و حتی در اماکن کاملاً غیردینی همچون مغازه‌ها و فروشگاه‌ها نیز دیده می‌شود. تصویرپردازی مسیحی را می‌توان در مجموعه‌های عظیم دیواره‌نگاره‌ها و معرق‌کاری‌های دیوارهای کلیسا مشاهده کرد. این مجموعه، داستان‌های رایج تاریخ مسیحیت را بازگو می‌کند. تصویرپردازی مسیحی را در نقاشی‌های کوچک روی تخته‌های چوبی یا پارچه‌هایی که به منظور نصب در کلیسا یا حمل در مراسم راهپیمایی دینی[2] طراحی می‌شدند نیز می‌توان دید. کتاب‌هایی که در مراسم عبادی کلیسا مورد استفاده قرار می‌گرفتند و همچنین، کتاب‌هایی

1. Christendom
2. Procession

که برای مطالعه و نیایش شخصی بودند، تصاویری از متون مسیحی مندرج در خود را به‌همراه داشتند. تصاویر مسیحی بر روی بسیاری از دیگر اسباب عبادت و دین‌داری مسیحی نیز به‌چشم می‌خورد؛ از جمله روی ردای کشیشان، ظروف فلزکاری‌شده‌ی گران‌بهایی که برای انجام خدمات کلیسایی استفاده می‌شدند، جعبه‌های اشیاء متبرکه و مزارهایی که در آن‌ها به اجساد مردان و زنان مقدس ادای احترام می‌شد. پادشاهان و فرمانروایان از تصویرپردازی مسیحی برای حمایت از ایدئولوژی‌ها و خطابه‌های سیاسی خود بهره می‌جستند و گروه‌های شهروندان معمولی گرداگرد نمونه‌های ممتاز هنر مسیحی جمع می‌شدند. آن‌ها این آثار را حیرت‌انگیز تلقی می‌کردند یا از جهاتی دیگر، آن‌ها را به‌طور ویژه‌ای مختص به یک منطقه یا گروه اجتماعی می‌دانستند. طی قرون وسطای متأخر، هنر مسیحی بخشی از ظهور و بروز یک جهان‌بینیِ ظاهراً کلی بود. بعدها، در الهیات و سنت مسیحی تغییر و تحولاتی رخ داد و طریقه‌ها یا گروه‌های مختلفی تحت عنوان کلی‌تر مسیحیت، به‌طور رسمی شکل گرفت. در نتیجه، صورت‌ها و گونه‌های خاص‌تری از هنر مسیحی با دیدگاه‌های متفاوت نسبت به مسیحیت پیوند یافت. گروه‌های مختلفی، این دیدگاه‌های متفاوت را عرضه می‌کردند، به‌طوری که حتی در برخی حلقه‌ها هنر مسیحی کاملاً کنار گذاشته شد. در این کتاب خواهیم دید که هنر مسیحی علاوه بر فراهم کردن "تصویر" برای داستان‌های کتاب مقدس و پیام‌های الهیاتی، اغلب برای بیان هویت‌های فرهنگی، اندیشه‌های فلسفی و دیدگاه‌های سیاسی خاص نیز به کار رفته است. همچنین، خواهیم دید که آیا صرف وجودِ هنر مسیحی در برخی بافت‌ها صرف نظر از جنبه‌های خاص تصاویر و اشیاء ویژه می‌تواند صراحتاً بیانی سیاسی یا ایدئولوژیک باشد یا خیر.

جایگاه تصویر در مسیحیت اولیه

اگر از این منظر درخشان به تاریخ هنر مسیحی رجوع کنیم که این هنر در قرون وسطی حضوری همیشگی داشته و در اوایل دنیای مدرن و طی آن، تنوعی بسیار یافته است، گاه به یادآوردن این نکته که شکل‌گیری هنر مسیحی، امری محتوم و آسان نبوده، دشوار به‌نظر می‌رسد. مسیحیت از فرهنگ دینی یهودیت بسط یافت و از الهیات و وحی یهودی، در قالب آنچه به عهد عتیق، یعنی نخستین بخش از کتاب مقدس، بدل شد، بهره جست. کتب مقدس یهود، درباره‌ی آفرینش عالم، داستان‌های آدم و حوا و موسی سخن گفته که ده فرمان از سوی خدا به او ابلاغ شد و یهودیان را از بردگی در مصر رهانیده، به سرزمین موعود هدایت کرد. این داستان‌ها به‌علاوه‌ی آثار یونانی متأخری که درباره‌ی زندگی عیسی‌مسیح و پیروانش، یعنی حواریون، نوشته شده بود، منبعی برای بسیاری از هنرهای مسیحی شدند. با وجود این، آیین یهود بازنمایی تصویری از خداوند را منع کرده و به دلیل ترس از بت‌پرستی به‌شدت نسبت به هنر دینی بازنمودی بدگمان بود. متون عهد عتیق، بت‌ها را به‌عنوان اشیائی ساخته‌ی بشر تعریف کرده که از هیچ ماهیت الهی برخوردار نیستند و در نتیجه، شایستگی بازنمایی پروردگار را نیز ندارند. اما مسیحیت که در اروپا از رُم گسترش یافت، از فرهنگ هنری و اجتماعیِ یونانی-رومی نیز تأثیر فراوان پذیرفت. تصویر امور و اعمال الهی در این فرهنگ، مثل یهودیت منع نشده بود. این امر در شیوه‌ی تعیین‌کننده‌ای که به واسطه‌ی آن، مسیحیت از یهودیت متمایز شد، یعنی اهمیت بازنمایی از خدای مسیحی، مؤثر واقع شد. کلیسای نوخاسته‌ی مسیحی به دلیل استفاده از تصویرپردازی کافرانه‌ی یونانی‌رمی برای صورت بخشیدن به تصاویر عیسی‌مسیح (ع) و نیز به دلیل گسترش و افزایش تصاویر مسیح (ع)، با در پیش گرفتن رفتاری علیه ممنوعیتی که یهودیت در خصوص تصاویر و بت‌ها وضع کرده بود، کمک

کرد تا کلیسای در حال شکل‌گیری به‌مثابه‌ی فرهنگی مجزا از فرهنگ الهیاتی و مذهبی یهود شناخته شود. بنابراین، نفسِ وجود هنر مسیحی یکی از اموری است که مشخصه‌ی خاص وبنیادین مسیحیت را شکل می‌دهد.

نقاشی‌های دخمه‌ای[1]

کهن‌ترین نمونه‌های به‌جا مانده از هنر مسیحی در دخمه‌هایی در رُم یافت می‌شوند. دخمه‌ها، گورِ اتاق‌های زیرزمینی تودرتویی بودند که اقلیت مسیحی، مردگان خود را در آن‌ها به خاک می‌سپردند. در مورد تاریخ نخستین نقاشی‌های دخمه‌ای نمی‌توان با قطعیت سخن گفت، اما بر اساس عقاید رایج، به‌نظر می‌رسد که تاریخ نخستین دخمه‌های مسیحی و دیوارنگاره‌های آن‌ها که به صورت دیوارنگاره[2] و رنگ لعابی[3] اجرا می‌شده است احتمالاً به قرن سوم بازمی‌گردد. این مواد بصری، نسبتاً کوچک مقیاس و شخصی بودند، مضمونی مربوط به خاک‌سپاری داشتند و موضوعاتی که برای بازنمایی در آن‌ها انتخاب می‌شد، به موضوعاتی که با آن گورهای خصوصی تناسب داشت، با تأکید بر امید و آرامش و تسلی، متمایل بود. شاید تعجب‌آور به‌نظر برسد که تصاویر مرگ عیسی‌مسیح روی صلیب که بعدها به یکی از موضوعات اساسی هنر مسیحی تبدیل شد، به‌ندرت در دخمه‌ها به چشم می‌خورد. گویا در آن مرحله از روند شکل‌گیری کلیسای مسیحی، چنین به‌نظر می‌رسید که تصویرپردازی مستقیم از مرگ رقت‌انگیز مسیح کمتر به‌صورت آشکار و بی‌واسطه حاکی از امید بوده تا تصاویر دیگری که به صورت کلی‌تر، نماد محافظت و نجات بوده‌اند.

تصویر شبان از تصاویری بود که به‌طور ویژه‌ای در هنر مسیحی اولیه

1. Catacomob paintings
2. Fresco
3. Tempera

رواج داشت، تا آنجا که در کل بیش از صد نمونه از آن در دخمه‌ها یافت می‌شود. شبان نماد مراقبت و محافظت است، همان‌گونه که از پیش در مزامیر ۲۳ چنین آمده است که: «خداوند شبان من است؛ من به هیچ چیز محتاج نخواهم بود. او مرا در مراتع سبز می‌خواباند، به‌سوی آب‌های آرام هدایتم می‌کند و جانم را تازه می‌سازد.» پیش‌تر در هنر یونان نیز شبان به چشم می‌خورد. هرمس[1] گاهی در حال حمل گوسفند یا قوچی تصویر شده است. از این جهت، مسیحیان برای ساختن تصویر عیسی‌مسیح به‌عنوان شبانِ خوب، از تصویر کافرانه‌ی هرمس بهره گرفته‌اند (تصویر۱).



۱. شبان خوب، رم، دخمه‌ی مارکلینوس و پطرس، قرن ۴

۱. Hermes؛ پسر زئوس و مایا. پیک ایزدان و عهده‌دار وظیفه‌ی هدایت روان‌ها از جهان زندگان به جهان مردگان؛ او در میان ایزدان، باهوش، مکار و حتی متقلب بود و جزء جذاب‌ترین ایزدان اولمپ محسوب می‌شد. یونانیان او را سخنوری بی‌نظیر، مخترع الفبا، موسیقی، اخترشناسی، وضع‌کننده‌ی اوزان و مقادیر (و به همین دلیل ایزد تجارت) و مبتکر ژیمناستیک می‌دانستند و ارج می‌نهادند. حضور او قوت قلب مسافران و بازرگانان بود. م.

در دخمه‌ها علاوه بر تصاویری از عهد جدید و عهد عتیق که به نجات اشاره دارد و بازنمایی‌هایی از شبان خوب، روایت‌هایی از عهد جدید نیز ترسیم شده‌اند، از جمله بشارت[1] و تقسیم کردن نان در شام آخر[2]، که در این کتاب به هر دوی این تصاویر خواهیم پرداخت. بخش‌هایی که درباره‌ی رهایی از مرگ و غلبه بر مرگ هستند نیز بارها در دخمه‌ها به تصویر کشیده شده‌اند؛ از جمله دانیال[3] در لانه‌ی شیران، یا سه مرد در کوره‌ی آتش از کتاب دانیال. در معجزه‌ی برخاستن لَعازَر[4] از مرگ در انجیل یوحنا، عیسی مسیح مردی را که چندین روز از مرگش می‌گذشت، به زندگی بازگرداند. این معجزه، استدلال عینی و مهمی برای غلبه بر مرگ بود و بنابراین، کلیسای نوپای مسیحی آن را استدلال واضحی برای استفاده در بیانات بصری خود تلقی می‌کرد.

پس از آنکه کنستانتین[5]، امپراتور روم، در سال ۳۱۳ میلادی آیین مسیح را به‌طور رسمی تأیید کرد و بعد از تثبیت مسیحیت به‌عنوان یگانه دین رسمی در آن امپراتوری، ویژگی‌های هنر مسیحی تغییر و گسترش یافت. حکومتی که تحت سیطره‌ی نخستین امپراتوران مسیحی شکل گرفت، ادامه‌ی امپراتوری روم بود، اما مرکزیت آن در شهر قسطنطنیه[6] (شهر استانبول در ترکیه کنونی) قرار داشت که کنستانتین آن را در سال ۳۲۴ بنیان‌گذاری کرده بود. نام اولیه‌ی قسطنطنیه، بیزانس[7] بود که امروزه پژوهشگران با همین نام به آن حکومت و فرمانروایانش اشاره می‌کنند: امپراتوری بیزانس. در واقع، امپراتوران بیزانس حکومت خود را به‌عنوان "امپراتوری روم" قلمداد می‌کردند و در نخستین سال‌های امپراتوری بیزانس، امپراتوران آن بر بیشتر سرزمین‌های

1. Annunciation
2. Last Supper
3. Daniel
4. Lazalus
5. Constantine
6. Constantinople (کنستانتینوپل)
7. Byzantium

امپراتوری روم پیشین در دورتادور مدیترانه فرمانروایی می‌کردند. وقایع سیاسی و موقعیت‌های شخصی متغیر سلسله‌ی امپراتوری، سبب جابه‌جا شدن مکرر پایتخت امپراتوری طی مراحل نخستین شکل‌گیری بیزانس بود. به همین دلیل، آثار تاریخی مهم هنر مسیحی اولیه مربوط به این دوره، علاوه بر قسطنطنیه در مراکز مختلفی، از جمله شهرهای میلان[1] و راونا[2] در ایتالیا نیز یافت می‌شود.

معرّق

مهم‌ترین آثار هنر مسیحی اولیه‌ی مربوط به این دوره غالباً تزئینات معماری و عمدتاً معرق[3]هایی در کلیساهای بزرگ و جدید مسیحی هستند، نظیر کلیسای پرعظمت ایاصوفیه (سوفیای مقدس)[4] که امپراتور یوستینیان[5] طی سال‌های ۵۳۲ تا ۵۳۷ بنا نهاد و کلیساهای سن آپولیناره[6] و سن ویتاله[7] در راونا که به ترتیب در حدود سال‌های ۵۰۰ و ۵۴۸ ساخته شدند.

هنری که در این کلیساها دیده می‌شود، به‌طرز قابل توجهی از نظر صورت و محتوا با نقاشی‌های دخمه‌ای تفاوت دارد. این هنر، کلان‌مقدار، شکوهمند و مقتدرانه است و اغلب تصویرپردازی مسیحی را با تصویرپردازی رسمی و امپراتوری پیوند می‌زند. با این وجود، تزئینات این کلیساهای بیزانسی دست‌کم در یک مورد با نقاشی‌های دخمه‌ای اشتراک دارد: در اینجا نیز به‌شدت از تصویر مسیح مصلوب پرهیز می‌شود؛ تصویری که بعدها از اهمیت بسزایی در مسیحیت اروپای غربی برخوردار می‌شود. شمایل‌های عظیم‌الجثه‌ی مسیح مصلوب، کلیساهای مسیحی غربی

1. Milan
2. Ravenna
3. Mosaic
4. Hagia Sophia (Saint Sophia)
5. Justinian
6. Sant'Apollinare
7. San Vitale

قرون وسطایی متأخر را فراگرفتند و بر بلندای جانب شرقی شبستان‌های طویل برافراشته شدند، اما تزئینات تصویری کلیسای بیزانسی بیشتر در حال و هوای تصویر مسیح برکت‌دهنده در فضای داخلی گنبدی بر فراز کلیسا، یا در مخارجه‌ی هلالی پشت محراب[1] بود. مسیح برکت‌دهنده بر فراز محراب کلیسای سن ویتاله برای تقرب به قدیس حامی آن کلیسا، یعنی ویتاله، و به سفارش بنیان‌گذار آن کلیسا، اسقف اِکلسیوس[2]، تصویر شده است و هریک از آن‌ها از مسیح تاج فضیلت دریافت می‌کنند. در پایین معرّق مسیح در سمت چپ و راست، قاب‌بست‌های معرّقی ساخته شده که گروه‌هایی را به همراه یوستینیان و همسرش، ملکه تئودورا[3]، تصویر می‌کند (تصویر۲). درباریان و نظامیان، امپراتور یوستینیان را (که در مرکز تصویر است



۲. هیئتی با حضور اسقف ماکسیمیانوس و امپراتور یوستینیان، راونا، سن ویتاله، حدود ۵۴۸

1. Apse
2. Bishop Ecclesius
3. Empress Theodora

و تاج پادشاهی بر سر دارد) همراهی می‌کنند. با وجود آنکه تصویر امپراتور یوستینیان تمام رخ، رو به خارج و در امتداد سطح تصویر است، برخی معتقدند که این گروه‌ها از چپ به راست به‌سمت محراب حرکت می‌کنند، چنان که گویی در مراسم کلیسایی شرکت کرده‌اند. سربازان در انتهای سمت چپ تصویر به راست چرخیده‌اند و افرادی که بین سربازان و امپراتور ایستاده‌اند، به راست متمایل شده‌اند. دستان امپراتور درحالی‌که کاسه‌ی اعانه‌ی زرینی را که برای کلیسا ساخته پیشکش می‌کند، به‌سمت راست اشاره دارد، یعنی جایی که اسقف ماکسیمیانوس[1] (که نامش بالای سرش نوشته شده است) و ملازمانش را می‌بینیم. چرخش جزئی بدن این افراد و اشاره‌ی دست شخصی که در انتهای سمت راست ایستاده، چشم بیننده را به‌سمت راست، یعنی به‌سوی محراب متوجه می‌کند.

رابرت میلبرن[2] معتقد است که این معرّق‌ها به‌طور غیرمستقیم از این حکایت می‌کنند که «پادشاهی زمینی امپراتور به نحوی بازتاب حکومت آسمانی عیسی‌مسیح است» و در واقع، سایر کلیساهای اصلی بیزانس نیز ضمن برقراری پیوندهای مشابه، امپراتوران را در ارتباط نزدیکی با عیسی‌مسیح به تصویر می‌کشند (به‌عنوان نمونه: امپراتور یوحنا کومننوس دوم[3] و ملکه ایرنه[4] در کنار عذراء و کودک، ۱۱۱۸میلادی، استانبول، ایاصوفیه). در واقع، این نحوه‌ی به‌هم بستن آشکار تصویرپردازی مسیحی با تصویرپردازی شاهانه یا سلطنتی به امپراتوران بیزانس منحصر نبوده و می‌توان آن را به شیوه‌های مختلف در مسیحیت شرقی و غربی مشاهده کرد. چه در آثار هنری کوچکی که برای عبادت و تماشای شخصی طراحی

1. Bishop Maximianus
2. Robert Milburn
3. Emperor John II Komnenos
4. Empress Irene

شده بودند و چه در بناهای غول‌آسای عمومی می‌توان حاکمان، پادشاهان، نجیب‌زادگان و دوک‌ها را کنار مریم مقدس، مسیح و قدیسان دید. بعدها در قرون وسطی، برخی از حامیان مالی و اهداکنندگان آثار هنری که از شاهان و حکمرانان قلمداد نمی‌شدند نیز خود را به تصاویر مسیحی افزودند، به‌نحوی که می‌توان در برخی از تصاویری که حامیان قدیس به مریم مقدس و یا عیسی‌مسیح تقدیم کرده‌اند، تصاویر انسان‌های عادی فانی را کنار تصاویر الهی مشاهده کرد. هرچند که این‌گونه تصاویر به‌عنوان وسایلی برای اظهار بندگی اهداکننده‌شان تهیه می‌شدند، اما آثار بزرگ یا عمومی از این دست، همچنین به منزله‌ی وسیله‌ای برای گرامیداشت دیانت و سخاوت کسانی قلمداد می‌شدند که چنین آثاری را خلق کرده‌اند. (نک. به: فصل ۳).

شمایل‌ها

علاوه بر مجموعه معرّق‌کاری‌های عظیم در کلیساهای اصلی بیزانس، دیگر هنر مهم و چشمگیر بیزانس که باید در این فصل مقدماتی درباره‌ی آن بحث شود، شمایل[1] است. منظور مورّخان هنر از به کار بردن اصطلاح icon (شمایل)، از اصطلاح یونانی که این واژه از آن مشتق شده، محدودتر است. اصطلاح یونانی *eikon*، هرگونه تصویری را شامل می‌شود، اما هنگامی که این اصطلاح در نوشته‌های الهیاتی یا تاریخ هنری انگلیسی زبان به کار می‌رود، تخته نقاشی‌ای را توصیف می‌کند که موضوع مقدسی را به تصویر می‌کشد و مقصود این است که آن موضوع، محور تکریم شعائر یا مناسک قرار گیرد. قدیمی‌ترین شمایل‌های به‌جا مانده به قرن ششم میلادی بازمی‌گردند، گرچه روشن است که شمایل‌ها پیش از این نیز وجود داشته‌اند. متون اولیه‌ی

1. Icon

مسیحی این نکته را روشن کرده‌اند که علی‌رغم حکم عهد عتیق در خصوص ممنوعیت تقدیس تصویر یا بت، مسیحیان از سال ۲۰۰ میلادی شمایل‌ها را تقدیس می‌کردند. از آنجایی که در خلق تصویر مسیح، تصاویر یونانی‌رومی مورد اقتباس قرار گرفته‌اند، شمایل‌پرستی نیز مورد اقتباسی از سنت مشرکانه دانسته می‌شد و چنان‌که خواهیم دید، این امر فرایند شمایل‌پرستی و گسترش آن را به موضوعی بی‌نهایت مناقشه‌برانگیز تبدیل کرد. همچنین، فرم بصری شمایل‌های بیزانسی مستقیماً از سنت رومی نقاشی چهره، با درجه‌ی فوق‌العاده‌ای از واقع‌نمایی ظاهری نشأت گرفته است. مشخصات چهره‌ی تمثیل‌ها امری تعیین‌کننده بود چرا که مسیحیان معتقد بودند در این تصاویر شباهت درست و معتبری با مقدسینی که چهره‌شان به تصویر کشیده شده، دیده می‌شود. اما در واقع، به‌نظر می‌رسد که علی‌رغم ادعای صحت تاریخی، شمایل‌های اولیه‌ی عیسی‌مسیح بیشتر بر نوعی فرم کلی مبتنی بودند که قبلاً در خدایان بزرگ یونانی و رومی به اشتراک وجود داشت. زئوس، پدر ـ خدای یونانی و دیگر خدایان مشابه با موهای بلند و ریش انبوه تصویر می‌شدند که همین تصویر، به شکل معیاری برای عیسی‌مسیح نیز بدل شد.

شباهت چهره‌ی برخی دیگر از شمایل‌ها، موثق قلمداد شده است، به این دلیل که هنرمند با شخص مقدسی که چهره‌اش را تصویر کرده، ارتباط مستقیم داشته و نقاشی در زمان حیات وی کشیده شده است. در دوران مسیحیت اولیه و دوران قرون وسطی باور رایج بر این بود که شمایل مریم عذراء که در اختیار صومعه‌ی اُدی‌گتریا[1] در نزدیکی کلیسای ایاصوفیه در قسطنطنیه قرار داشت، پرتره‌ی معاصر مریم مقدس بوده که قدیس لوقا[2]، نگارنده‌ی انجیل، آن را نقاشی کرده است. شمایلی که در آن صومعه

۱. Hodegetria؛ معنای تحت‌اللفظی این کلمه: زنی که راه را نشان می‌دهد - م.

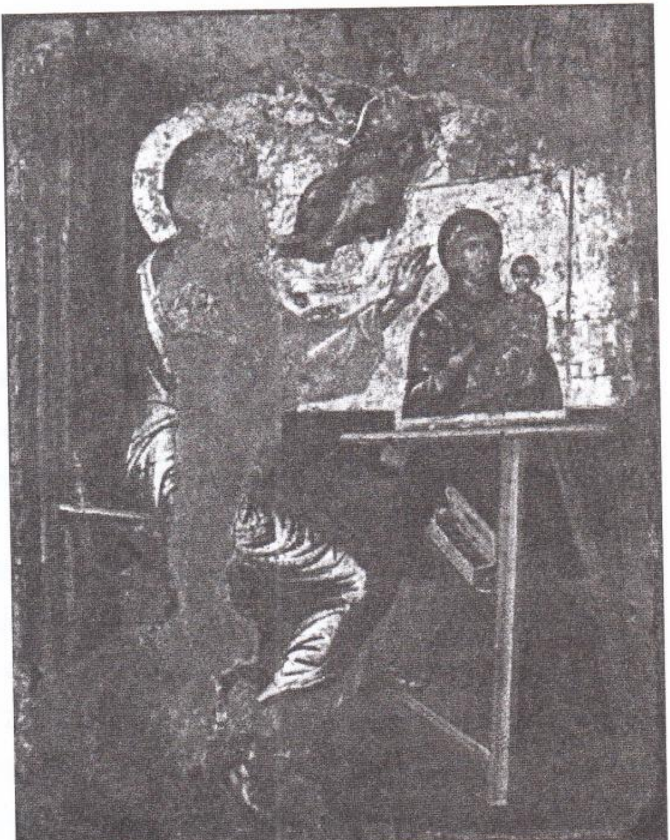
2. St Luke

نگه‌داری می‌شد پس از شناسایی محلی که در آنجا قرار داشت، شناخته و شمایل اُدی‌گتریا یا دوشیزه اُدی‌گتریا نامیده شد. نسخه‌ی اصلی این شمایل پس از غلبه‌ی ترکان بر قسطنطنیه در سال ۱۴۵۳ ناپدید شد، اما به واسطه‌ی نسخه‌های بدل، با آن آشنایی داریم. به این نسخه‌های بدل و نسبت‌شان با نسخه‌ی اصلی در آن دوران به‌طرز متفاوتی از روش‌هایی که بر اساس آن‌ها نسخه‌های بدل و اصل در تاریخ هنر مدرن مورد ملاحظه قرار می‌گیرند، رسیدگی و توجه می‌شد. از یک بیننده‌ی بیزانسی انتظار می‌رفت شمایل‌های کپی و بدلی را تماشا کند و نسخه‌ی بازسازی‌شده‌ی اُدی‌گتریا را به منزله‌ی کپی نسخه‌ی معتبر اصلی قلمداد کند و بنابراین، آن را حافظ بخشی از اعتبار الگویش بداند.

این باور وجود داشت که ملکه ائودوکیا[1]، همسر امپراتور تئودوسیوس دوم[2] در اواسط قرن پنجم میلادی شمایل اُدی‌گتریا را از اورشلیم به قسطنطنیه آورده است. این شمایل به‌مثابه‌ی تمثالی از مادر خدا قلمداد می‌شد که قدیس لوقا آن را در سرزمین مقدس و در زمان حیات مسیح و مادرش نقاشی کرده است. بر این اساس، لوقا نه‌تنها به جایگاهی به‌عنوان یکی از نویسندگان انجیل‌های چهارگانه دست یافت، بلکه به‌عنوان نخستین هنرمند مسیحی نیز شناخته شد. هنرمندان در حقیقت، اندیشه‌ی کشیدن تصویر مریم عذراء به‌دست لوقا را موضوعی جذاب یافتند و بسیاری از آن‌ها، تصاویری از این اتفاق را نقاشی کردند.

تصویری که اِل گرِکو[3] درباره‌ی این موضوع کشیده (تصویر ۳)، دو چندان جالب توجه است، زیرا خود این تصویر، یک شمایل است و بنابراین، شمایلی را درون شمایلی دیگر تصویر می‌کند. گرچه این نقاشی به‌شدت آسیب

1. Empress Eudokia
2. Emperor Theodosius II
3. El Greco



۳. اِل گرِکو (دومنیکوس تئوتوکوپولوس)، قدیس لوقا در حال کشیدن تصویر مریم عذراء، آتن، موزه‌ی بناکی، حدود (؟) ۱۵۶۰ ـ ۱۵۶۷

دیده، اما ترکیب‌بندی اثر به گونه‌ای است که بیننده، شمایل ادی‌گتریای اصل را به شکل مشهورش می‌بیند، یعنی به این صورت که مریم عذراء با دست راست خود به کودک اشاره می‌کند. این تصویر خاص از مریم عذراء که وی در حال اشاره کردن است، بارها و بارها در شمایل‌ها شبیه‌سازی شد

و حتی در تخته‌بست[1]های غربی درباره‌ی عذراء و کودک نیز که فرمِ خود را از شمایل‌های بیزانسی گرفتند، تکرار شد (نک. به: فصل ۱، تصویر ۴). در این نقاشی، همچون تصاویر نویسندگان انجیل در حال نگارش انجیل خود، فرشته‌ای وجود دارد که با گذاشتن تاج گلی از برگ‌بو[2] بر سر قدیس لوقا او را تأیید می‌کند و به تصویری که او کشیده، اعتبار می‌بخشد. به این نحو، شمایل اِل گرِکو درست‌کیشی و اعتبار تصاویر دینی را به‌طور کلی و این‌گونه‌ی خاص از شمایل را به‌طور ویژه تأیید می‌کند. این تأیید هشت قرن پس از آن انجام گرفت که نفسِ وجودِ جدی شمایل‌ها و تصاویر دینی و تقدیس آن‌ها در بافتی مسیحی، در معرض خطر قرار گرفت و طی جریان شمایل‌شکنی در قرون هشتم و نهم، منازعات الهیاتی و سیاسی شدیدی در خصوص شمایل‌ها درگرفت. در خلال این کشمکش، شمایل‌ها مرتباً از کلیساها خارج و نابود شدند تا آنکه با فرمان امپراتوری، مسئله به نفع وجود و استفاده از شمایل‌ها فیصله پیدا کرد. خلاصه اینکه جریان شمایل‌شکنی از دوباره برانگیخته‌شدن تردیدهایی درباره‌ی حکم عهد عتیق در مورد ممنوعیت بت‌سازی و بت‌پرستی نشأت گرفت. امپراتور بیزانس، لئوی سوم[3] (۷۱۷-۷۴۱)، شمایلی از عیسی‌مسیح را که آشکارا بر فراز دروازه‌ی کاخ امپراتوری به نمایش گذاشته شده بود، برداشت و در سال ۷۲۶ رسماً علیه شمایل فرمان صادر کرد. پسرش، کنستانتین پنجم[4] (۷۴۱-۷۷۵) طرز برخورد وی را ادامه داد تا آنجا که کلیساها خالی از شمایل شدند.

موضع الهیاتی شمایل‌شکنان، پس از حکم ممنوعیت کتاب مقدس در خصوص بت‌پرستی، اعتراض بر عدم امکان بازنمایی دقیق از عیسی‌مسیح در شمایل بود. دلیل این مدعا، باوری بود که می‌گفت چنین تصاویری

1. Panel paintings
2. laurel wreath
3. Emperor Leo III
4. Constantine V

تنها قادرند ماهیت بشری مسیح و نه ماهیت الهی وی را به تصویر بکشند و بنابراین، ساختن و پرستش شمایل مسیح ممکن است سبب تفکیک میان این دو ماهیت شود. همچنین، شمایل‌شکنان بر خطرات بت‌پرستی تأکید می‌ورزیدند، با این استدلال که ساختن شمایل‌ها ممکن است مردم را تشویق کند تا به جای آنکه توجه خود را بی‌واسطه به عبادت پروردگار معطوف کنند که تنها او شایسته‌ی پرستش است، به پرستش تصاویر یا اشیاء مادی رو بیاورند. شمایل‌دوستان[1]، یعنی مدافعان ساختن و به کار بردن شمایل‌ها، بر این تأکید دارند که باید شمایل‌های مسیح را نمایشی از ماهیت بشری عیسی‌مسیح در نظر گرفت، بی‌آنکه از ماهیت الهی وی کاسته شود. به‌علاوه، به استدلال آن‌ها، شمایل‌ها این امکان را فراهم می‌کنند که مردم به واسطه‌ی شمایل، به عبادت عیسی‌مسیح بپردازند. شورای نیقیه[2]، که ملکه ایرنه آن را در سال ۷۸۷ برگزار کرد، این عقیده را چنین توضیح داد:

> شرافتی که برای این تصاویر قائل هستیم، به چیزی برمی‌گردد که این تصاویر بازمی‌نمایانند، و هرکس این تصاویر را بپرستد، شخصی را که این تصاویر بازنمایانده پرستیده است.

شورای کلیسایی نیقیه، ساختن و استفاده از شمایل را تأیید کرد، اما مسئله همچنان لاینحل باقی ماند. امپراتور لئوی پنجم در سال ۸۱۳ دیدگاه شمایل‌شکنی را دوباره رواج داد، اما ملکه تئودورا[3]، بیوه‌ی امپراتور تئوفیلوس[4] (۸۲۹-۸۴۲) با صدور فرمانی حکومتی در حمایت از شمایل و به کار بردن آن، سرانجام به این نزاع پایان داد. پس از آن، پسر تئودورا، میخائیل سوم[5] (۸۴۲-۸۶۷)، شمایل عیسی‌مسیح را که لئوی سوم از بالای دروازه‌ی کاخ برداشته بود، به جای خودش بازگرداند و نظارت بر تهیه‌ی شمایل‌هایی برای اماکن

1. Iconophiles
2. Council of Nicaea
3. Empress Theodora
4. Emperor Theophilus
5. Michael III

عمومی را برعهده گرفت؛ شمایل‌های مهم معرق‌کاری‌شده‌ی مریم عذراء و نیز قدیسان در ایاصوفیه از آن جمله بودند. از سال ۸۴۳ به بعد، شمایل به‌عنوان نماد هویت معتقدان راست‌کیش رسمیت یافت و باور به اینکه قدیس لوقا، شمایل اُدی‌گتریای مریم عذراء را کشیده به یکی از محورهای اساسی در تأیید شمایل‌ها تبدیل شد. تصور قدیس لوقا به‌عنوان کسی که هم هنرمند بود و هم نویسنده، تصاویر مسیحی را به مرتبه‌ای هم‌طراز با شأن متون مسیحی انجیل ارتقاء بخشید. همچنین، این تصور به‌طور قاطعی ساختن شمایل را مورد تأیید قرار می‌داد، چرا که یک قدیس آن هم قدیسی که به‌عنوان نویسنده‌ی انجیل از مرجعیت غیرقابل انکاری برخوردار بود ساختن شمایل مریم عذراء و مسیح را موجه دانسته بود. مرجعیت قدیس لوقا و راست‌کیشی شمایل‌ها به‌علاوه‌ی تندیس‌های خاصی از شمایل اُدی‌گتریا در قسطنطنیه و قدرت هنرمند مسیحی در نشان دادن تصویر حقیقی اشخاص مقدس، همگی در شمایلی که اِل گرِکو تصویر کرده، جلوه‌گر شده است.

بنابراین، هنر مسیحی از قرن نهم میلادی به بعد، به‌طور جدی در بطن آیین و عبادت مسیحی جای گرفت. این هنر به شکل‌های متفاوت در مناطق مختلفی که مسیحیت در آن‌ها رواج داشت، خلق شد و مورد استفاده قرار گرفت، اما این اندیشه که تصاویر دینی عموماً جایز و مطلوب هستند، دیگر به‌طور کلی یا جدی مورد مناقشه قرار نگرفت. رویکردهای متفاوتی در مورد شیوه‌هایی برای استفاده از تصاویر و اختلاف نظرهایی درباره‌ی صورت‌های درست یا شایسته‌ی هنر مسیحی وجود داشت. پس از نهضت پروتستان[1] در قرن شانزدهم میلادی (نک. به: فصل ۵)، اصلاحگران علیه فضای داخلی پرزرق‌وبرق داخل کلیساهای کاتولیک و علیه آنچه

1. Protestant Reformation

به‌عنوان تکیه‌ی بیش از حد بر تصاویر به جای تکیه بر کتاب مقدس قلمداد می‌کردند، عکس‌العمل نشان دادند. اما حتی این عکس‌العمل‌ها نیز، به‌جز در بخش کوچکی از جامعه‌ی مسیحیت، سبب کنار گذاشتن کامل هنر مسیحی نشد. آفرینش هنر مسیحی هنوز هم طبق بسیاری از همان شیوه‌هایی ادامه دارد که در قرن نهم میلادی جریان داشته است؛ هم در آثار عمومی، مثل آثار هنری بزرگ برای کلیساها و ساختمان‌های مذهبی و هم در اندازه‌های کوچک‌تر و آثار خصوصی‌تر. به‌علاوه، تصویرپردازی مسیحی جزئی از ساختار فرهنگ غرب و جزئی از اصطلاحات گسترده‌تر هنری و فرهنگی تصویرپردازان مدرن شده است؛ از جمله هنرمندان تجسمی، فیلم‌سازان، تصویرسازان، طراحان گرافیک، طراحان محصولات تجاری و کسانی که تبلیغات را طراحی و خلق می‌کنند، یعنی فرمی بصری که شاید از بیشترین میزان تصویرسازی در دنیای مدرن برخوردار باشد. دنیای مدرن، به‌طور روزافزونی غیردینی است. برخی، حتی بعضی از مسیحیان، دنیای مدرن را دنیایی پسا مسیحی نامیده‌اند، البته نه به این معنا که دنیای مدرن دیگر هیچ ربط و نسبتی با مسیحیت ندارد بلکه به این معنا که مسیحیت دیگر به‌شدت گذشته به لحاظ دینی، عقلانی و فرهنگی بارز نیست. با وجود این، به دلیل اهمیت تاریخی فوق‌العاده‌ی مسیحیت و حضور فراگیر هنر و تصویرپردازی مسیحی طی دو هزار سال گذشته، هنوز هم درک قدری از اصطلاحات تصویری مسیحی و اندیشه‌های نهفته در برخی از مضامین اصلی آن، برای دستیابی به سواد بصری کامل در دنیای مدرن ضرورت دارد.

۱

مریم عذراء

تجسد[1]، یعنی جسمیت یافتنِ عیسی‌مسیح، یکی از معتقدات اساسی مسیحیت است. آموزه‌ی تجسد بر سرشت دوگانه‌ی مسیح سرشتی کاملاً الهی و همچنین کاملاً بشری تأکید می‌کند و بر همین اساس، بر زاده شدن واقعی او به‌عنوان یک انسان از انسانی واقعی، یعنی مادر نیز تأکید می‌ورزد. به همین علت است که تصاویر حضرت مریم، مادر عیسی‌مسیح، به وفور در هنر مسیحی به چشم می‌خورد: وجود مادر انسانی عیسی‌مسیح، دلیلی بر انسان بودن خود اوست و حضرت مریم به این دلیل مقدس شمرده می‌شود که مادر عیسی‌مسیح است. اما تولد عیسی‌مسیح، یک تولد انسانیِ معمولی نبود: او از مادری باکره به‌دنیا آمد و بنابراین، پدری انسانی نداشت. این جنبه از داستانِ تولد مسیح بر الوهیت وی تکیه دارد و این آموزه‌ی مسیحیت را مورد تأیید قرار می‌دهد که مسیح را پسر خدا می‌خواند. زایش عذرایی در

1. Incarnation

اسطوره‌شناسی کلاسیک، نشانه‌ای از الوهیت یا جایگاه قهرمانانه تلقی می‌شده و بنابراین، مسیحیت در خصوص تأکید بر زایش عذرایی شخصیت اصلی خود یگانه نبوده است. با وجود این، مسیحیت به گونه‌ای کاملاً استثنایی بر بکارت مریم، چه قبل و چه بعد از تولد مسیح، تأکید می‌ورزد. برای یوسف، همسر مریم، غالباً جایگاه کم‌اهمیتی در نظر گرفته شده است. این امر حتی در تصاویری که داستان ولادت مسیح را به تصویر می‌کشند نیز به چشم می‌خورد.

بسیاری از بازدیدکنندگان گالری‌ها و کلیساها تجربه‌ی دیدن تصاویری از مادر عذراء و کودکش را دارند. گاهی به‌نظر می‌رسد که تعداد این تصاویر بی‌شمار است. بازنمایی از مادر مسیح، به این صورت که ردای آبی مرسوم خویش را به تن کرده، بر تخت نشسته و کودکش را روی زانو گرفته، یا به‌صورت نیم‌قد درحالی‌که کودکش را در آغوش گرفته، یکی از موضوعات اصلی و مسلم هنر مسیحی است. نقاشی مریم و کودک[1] متعلق به قرن سیزدهم ایتالیا و منسوب به نقاش اومبریایی "کلاریس مستر"[2] که امروزه در گالری ملی لندن قرار دارد (تصویر ۴)، دقیقاً با نمونه‌ی معیار قرون وسطایی برای این تصویر هماهنگی دارد. مضمون و اندازه‌ی این قاب‌بست نشان می‌دهد که احتمالاً برای فرد خاصی و به‌منظور پرستش و عبادت شخصی طراحی شده است. احتمال دارد که این نقاشی در شکل اصلی خود، یک نقاشی سه لته‌ای[3]، با جناح[4] ها یا لوح‌های کرکره‌ای[5] ضمیمه شده به دو طرف قاب‌بست اصلی بوده باشد. آن لته‌ها به تصویر اصلی بسته می‌شدند و شاید قدیسان یا صحنه‌های روایی مسیح‌شناسانه‌ی بیشتری را تصویر می‌کردند.

1. *Madonna and Child*
2. Clarisse Master
3. triptych (three-panelled painting)
4. wing
5. shutter

نحوه‌ی نمایش مریم عذراء در این تصویر بر آن دسته از شمایل‌های بیزانسی مبتنی است که طی قرن سیزدهم به ایتالیا آورده شدند. کودک صورت خود را با حالتی حاکی از لطافت و محبت که یادآور گونه‌ای شمایل بیزانسی به نام اِلوسا[1] است، به صورت مادرش می‌فشارد. درحالی‌که کودک برای دیدن مادرش به بالا نگاه می‌کند، مادر با حالتی متفکر و اندوه‌بار به بیرون از تصویر چشم دوخته است. شاید منظور از به تصویر کشیدن این حالت، این بوده که آگاهی مادر از سرنوشت پسرش را نشان دهد، سرنوشتی که از پیش رقم خورده است (نک. به: فصل ۲). علاوه بر وضعیت چهره‌ها، بالاپوش آبی و روسری سرخ داخلی (زیرین) نیز از شمایل‌ها نشأت می‌گیرند، چنان‌که می‌توان از مشاهده‌ی شمایل مریم عذراء که در اثر قدیس لوقا در حال نقاشی تصویر مریم عذراء (تصویر ۳) تصویر شده، به این نکته پی برد. در نقاشی ایتالیایی، بالاپوش آبی تقریباً بدون تغییر برای تصویر عذراء و کودک حفظ شده، اگرچه بی‌درنگ از روسری سرخ رنگ داخلی صرف‌نظر شده و به جای آن در بالا یا داخل بالاپوش آبی چارقد سفید ظریفی جایگزین شده است. در نقاشی مریم و کودک اثر کلاریس مستر هم روسری و هم چارقد سفید وجود دارند. این بدان معنا است که این قاب‌بست یکی از نخستین آثار ایتالیایی در پاسخ به نوع خاص شمایل بیزانسی است. خطوط زرین روی بالاپوش و چارقد نیز از شمایل‌های بیزانسی برگرفته شده بودند که البته به‌سرعت در نقاشی ایتالیایی منسوخ و مهجور ماندند. علی‌رغم تغییراتِ نسبتاً کوچکی که در جزئیات و تزئینات صورت گرفت، این گونه‌ی کلی در قرن چهاردهم و تا قرن پانزدهم ادامه یافت. این شکل از تصاویر مریم و کودک هنوز در بسیاری از کلیساها، به‌ویژه در ایتالیا وجود دارد، همچنان که در موزه‌ها و

1. Elousa



۴. کلاریس مستر، مریم و کودک، لندن، موزه‌ی ملی، حدود ۱۲۶۵ - ۱۲۷۵

گالری‌های سراسر جهان نیز فراوان به‌چشم می‌خورد.

نقاشی‌هایی که مادر مقدس و کودکش را تصویر می‌کنند، توجه بیننده را به برخی مسائل الهیاتی و عقیدتی جلب می‌کنند؛ مسائلی همچون تجسد مسیح، زایش عذرایی و ساده‌تر از همه، دعوت به عبادت و سرسپردگی نسبت به اشخاص مقدسی که به تصویر کشیده شده‌اند. با این همه، این تصاویر ورای تصدیق نسبت مادرانه‌ی مریم عذراء با عیسی‌مسیح، چیز زیادی به بیننده نمی‌گوید. برای دانستن جزئیات بیشتر درباره‌ی مریم عذراء و زندگی او شاید چنین انتظار رود که باید به کتاب مقدس مراجعه کرد. کتاب مقدس، منابع قابل توجهی را در خصوص بسیاری از جنبه‌های هنرمسیحی ارائه می‌کنند. اما

کشف این نکته که در واقع کتاب مقدس در مورد موضوع مریم عذراء تقریباً سکوت اختیار کرده ممکن است سبب شگفتی برخی از مخاطبانِ هنرشود. به‌طور گذرا در انجیل مَرقُس دومرتبه (مَرقُس، ۳:۳۱ و ۶:۳) و در انجیل یوحنا نیزدو مرتبه به او اشاره شده است (یوحنا، ۲:۱ـ۱۲ عروسی در قانا) و (۱۶: ۲۵-۲۷ مریم و یوحنا در پای صلیب). در اعمال رسولان، مریم پس از صعود مسیح به آسمان‌ها به همراه رسولان به عبادت مشغول می‌شود (اعمال رسولان، ۱:۱۲-۱۴) و پولس قدیس در رساله به گالاتیان[1] اشاره می‌کند که مسیح از یک زن به دنیا آمد (گالاتیان، ۴: ۴). همه‌ی جزئیات دیگر درباره‌ی مریم عذراء در عهد جدید از بخش‌هایی از انجیل متی و انجیل لوقا آمده که درباره‌ی طفولیت مسیح هستند. هردوی این روایات که درباره‌ی کودکی عیسی‌مسیح هستند، اضافات بعدی به متون این دو انجیل قلمداد می‌شوند که شاید هشتاد سال پس از وقایعی که توصیف می‌کنند، نوشته شده باشند. انجیل متی سلسله‌ی نیاکان مسیح را بازمی‌شمارد و سپس، داستان ولادت او را از اینجا آغاز می‌کند که یوسف آگاه می‌شود نامزدش مریم «از روح‌القدس باردار شده است» (متی، ۱: ۱۸). متی، به دیدار با مجوسان که انسان‌های فرزانه‌ای از شرق بودند (۲: ۱-۱۲)، گریز خانواده‌ی مقدس[2] به مصر و قتل عام کودکان به دست شاه هِرودِس[3] (۲: ۱۳-۱۸) و بازگشت خانواده‌ی مقدس به ناصره[4] (۲: ۱۹-۲۳) اشاره می‌کند. تا فصل سوم انجیل متی، غیراز چند اشاره‌ی کاملاً گذرا مثل این مورد که مردم، عیسی‌مسیح را به‌عنوان پسرزنی به نام مریم می‌شناختند، مریم از داستان ناپدید می‌شود. گسترده‌ترین روایت در باب تولد و کودکی مسیح در انجیل لوقا آمده است. بیشترآنچه را که درباره‌ی مریم مقدس می‌دانیم، از دو

1. *Galatians*

۲. منظور از خانواده‌ی مقدس، عیسی، مریم و یوسف هستند- م.

3. Herod

4. Nazareth

فصل نخست این انجیل آموخته‌ایم و دلیلش هم توصیفاتی است که از بشارت (پیام فرشته در خصوص اینکه مریم عذراء پسری به دنیا می‌آورد)، دیدار[1] (دیدار مریم با خویشاوند خود آلیصابات، مادر قدیس یحیی تعمیددهنده)، سرود مریم[2] (سرودی که مریم از سرشادی خود خواند)، ولادت عیسی و دیدار شبانان صورت گرفته است. تنها در همین بخش از انجیل است که مریم عذراء در مرکز نمایش قرار می‌گیرد. پس از این وقایع، مریم به‌طور استثنایی در صحنه‌ای که نشان‌دهنده‌ی گذار مسیح از کودکی به دوران بزرگ‌سالی است، مستقیماً سخن می‌گوید. پدر و مادر مسیح نمی‌دانند که او کجاست و نگران شده‌اند. سرانجام، او را در حال بحث با معلمان در معبدی در اورشلیم می‌یابند (لوقا، ۲: ۴۱-۵۲). مریم عذراء به مسیح اعتراض می‌کند، آن‌گاه مسیح به او پاسخ می‌دهد که مشغول رسیدگی به امورات پدرش بوده است. منظور عیسی مسیح، این بود که خدمت مذهبی عمومی خود را شروع کرده است. مثل روایت انجیل متی، در اینجا نیز مریم عذراء خیلی زود از روایت می‌گریزد و از این پس، صرفاً به‌طور اتفاقی و به اختصار برمی‌گردد.

علی‌رغم روایت‌های اندک انجیل، منابع فراوانی از کتب مقدس در خصوص تصاویر روایی عام مریم عذراء در اختیار داریم. روایات انجیل، داستان مریم را در دوره‌ی هم‌زمان با کودکی عیسی‌مسیح مطرح می‌کنند. گویا زندگی‌اش جز از این حیث که مادر عیسی‌مسیح بوده، اهمیت چندانی نداشته و به جزئیاتی که خارج از این نقش قرار داشته‌اند، توجه چندانی نشده است. بیشتر جزئیات دیگر درباره‌ی زندگی مریم در متونی غیر از کتاب مقدس آمده است، از جمله در انجیل‌های مجعول[3] یعقوب[4] (احتمالاً قرن دوم) و متی مجعول[5] (که بعدها

1. Visitation
2. Magnificat
3. *Apocryphal*
4. *Gospel of James*
5. *Pseudo-Matthew*

از بسط و گسترش کتاب یعقوب در قرون وسطی شکل گرفت) و افسانه‌های زرین[1]. کتاب اخیر که کتاب راهنمای بسیار مؤثری برای مبلغان قرن سیزدهم به شمار می‌رفت، به همه‌ی زبان‌های اصلی اروپایی ترجمه شد، به نحوی که حدود هزار نسخه‌ی خطی آن، از دوران قرون وسطی به جای مانده است. (پس از ظهور صنعت چاپ نیز نسخه‌های بسیار بیشتری منتشر و خوانده شد.) مؤلف این متن، یاکوبوس دِ وراجین[2] (یعقوب اهل وارتسه[3]، شهری در جنووِسی ریویئِرا[4]) همه‌ی منابع مختلف درباره‌ی زندگی عیسی‌مسیح، مریم عذراء، قدیسان و اعیاد کلیسایی را تا آنجا که در دسترس وی قرار داشته، در این متن گردآوری کرده است. منابعِ آن دسته از تصاویر مریم که وقایع پیش از بشارت، مثل تولد و ازدواجش با یوسف را ارائه می‌دهند و نیز منابعِ آن دسته از تصاویر نشان‌دهنده‌ی وقایع پس از رستاخیز[5] و معراج[6] مسیح، مثل مرگ مریم و عروج[7] او که طی آن جسم و روحش به آسمان‌ها برده شد، از این متن و انجیل‌های مجعول برگرفته شده است. به‌علاوه، این متونِ خارج از کتاب مقدس جزئیات اضافی بیشتری را نیز درباره‌ی روایات رسمی کتاب مقدس، عرضه می‌کنند. هنرمندان از این جزئیات برای تصویرپردازی آن وقایع و غنا بخشیدن به جزئیات اندکی که در متون مقدس آمده بود، استفاده می‌کردند.

بشارت

رایج‌ترین روایت تصویرشده از مریم، بشارت است، یعنی زمانی که فرشته‌ای به نام جبرئیل از سوی خداوند بر مریم نازل شد و به او گفت خداوند او را

1. *Legenda Aurea*, or *Golden Legend*
2. Jacobus de Voragine
3. Varazze
4. Genoese Riviera
5. Resurrection
6. Assension
7. Assumption؛ عید عروج مریم عذراء (= ۱۵ اوت).

برگزیده تا مادر مسیح باشد (لوقا، ۱: ۲۶-۳۸). این واقعه به‌سرعت، هم به‌مثابه‌ی لحظه‌ای که مریم عذراء در آن لحظه از سرنوشت خود به‌عنوان مادر خدا آگاه شد و هم، به‌عنوان لحظه‌ای که سرنوشت خود را پذیرفت، لحظه‌ای قلمداد شد که تجسد مسیح بالفعل در آن رخ داد. در همان لحظه بود که به تعبیر انجیل یوحنا «کلمه، جسم شد» (یوحنا، ۱: ۱۴). از قرن چهارم میلادی، بازنمودهایی از بشارت ایجاد شد و این واقعه به‌طور مستمر در هنر مسیحی مورد بازنمایی قرار گرفت. ضروریات بشارت نیز به همان شکل برجای ماندند: فرشته‌ای (که به‌طور معمول بال‌هایش بماهو نشانه‌ی جایگاه او هستند) درحالی‌که یکی از دستان خود را به شیوه‌ای که نشانه‌ی سخن گفتن است بالا برده، با زنی دیدار می‌کند. این فرشته‌ی مرد (اگرچه فرشتگان از نظر الهیاتی جنسیت ندارند، اما غالباً به صورت مردان جوانی، و البته به‌ندرت به صورت دوجنسی، بازنمایی می‌شوند) در دست دیگر خود یک چوبدستی گرفته، که البته این چوبدستی بعد از قرون وسطای متأخر اغلب به شاخه‌ی گل سوسن تغییر شکل می‌یابد. شاخه‌ی گل سوسن، نمادی سنتی برای پاک‌دامنی مریم عذراء است. گاهی به جای آنکه شاخه‌ی گل سوسن در دست فرشته باشد، یا علاوه بر آن، چند شاخه گل سوسن در گلدانی روی زمین و نزدیک مریم عذراء نشان داده شده است. از انجیل لوقا نمی‌توان چیزی درباره‌ی موقعیت فیزیکی که بشارت در آن به وقوع پیوسته استنباط کرد، جز این سخن لوقا که می‌گوید «فرشته وارد شد و به او گفت شادمان باش» (لوقا، ۱: ۲۸). بسیاری از هنرمندان از این سخن نتیجه گرفته‌اند که این واقعه در فضایی داخلی یا نیمه داخلی، مثل رواق یا ایوان ستون‌دارِ باز اتفاق افتاده است. در ساده‌ترین نسخه‌های اولیه از این تصویر، معمولاً هر دو نفر ایستاده‌اند. در نسخه‌های بعدی، مریم گاهی نشسته، گاهی ایستاده و گاهی پشت نیمکت مطالعه یا نیمکت دعا، نیمکتی کوتاه که میز

مطالعه‌ی باریکی به آن متصل شده بود، زانو زده است. گاهی اوقات، مریم در حال دوزندگی یا پشم‌ریسی نشان داده می‌شود. این امر به حکایت تربیت مریم در معبدی در اورشلیم اشاره می‌کند که در آنجا کشیشان وظیفه‌ی بافتن پرده‌ای برای معبد را بر عهده‌ی او گذاشته بودند. با وجود این، او در اغلب موارد در حال خواندن کتاب است یا کتابی را خوانده که به صورت باز روی پا یا در دستانش (به‌عنوان نمونه، نک. به: استادکار نقاشی سه‌لته‌ای مرود[۱]، نیویورک، موزه‌ی متروپولیتن، مجموعه‌ی کلویسترز، حدود ۱۴۴۰)[۲]، یا بر روی نیمکت دعا (به‌عنوان نمونه، نک. به: اِل گرِکو، موزه‌ی سوپموووستزتی بوداپست، حدود ۱۶۰۰)[۳] قرار دارد. گاهی اوقات کتاب نیمه‌بسته است و مریم عذراء یکی از انگشتان خود را در میان صفحات کتاب قرار داده و به این صورت، صفحه‌ای را که مطالعه می‌کرد، مشخص کرده است (به‌عنوان نمونه، نک. به: سیمونه مارتینی، فلورانس، اوفیتسی، ۱۳۳۳)[۴]، یا آنکه کتاب باز است، اما او آن را گوشه‌ای گذاشته است (به‌عنوان نمونه، نک. به: نیکولاس پوسن، لندن، گالری ملی، ۱۶۵۷)[۵]. در نمونه‌هایی که کتاب باز است، گاهی می‌توانیم متن روی صفحات را بخوانیم و گاهی هنرمند تلاش کرده تا متن خوانا باشد. در این‌گونه موارد، گاهی مریم در حال مطالعه‌ی عهد عتیق، به ویژه پیشگویی اشعیاء، ۷: ۱۴ (باکره‌ای آبستن خواهد شد و پسری به‌دنیا خواهد آورد) است. این پیشگویی، ضمن تأکید بر سرنوشت مریم عذراء روشن می‌کند که لحظه‌ی بشارت، به واسطه‌ی تجسد مسیح، نشانگر گذار از دوران عهد عتیق به عصر عهد جدید است.

۱. Robert Campin؛ روبرت کامپین نقاش فلاندری؛ او گاهی با ذکر اثر معروفش یعنی نقاشی سه‌لته‌ای مرود شناخته می‌شود. مرود نام خانواده‌ای است که در ابتدا این اثر را در اختیار داشته است- م.

2. Master of the Mérode Triptych, New York, Metropolitan Museum, Cloisters Collection, c. 1440

3. El Greco, Budapest, Svepmuvestzeti Museum, c.1600

4. Simone Martini, Floreence, Uffizi, 1333

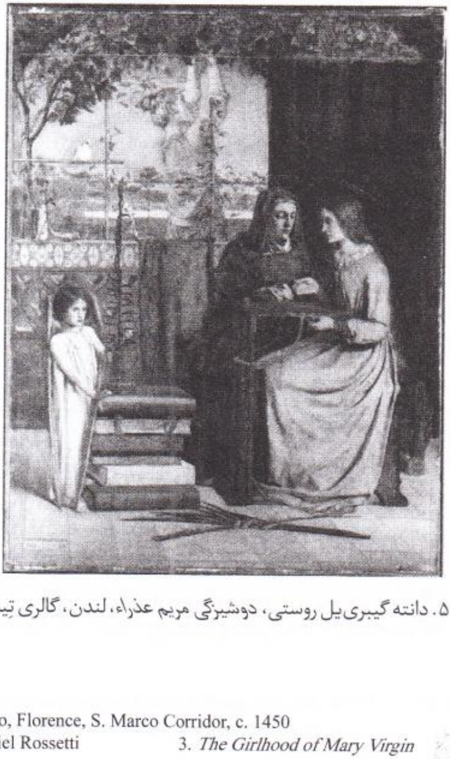
5. Nicolas Poussin, London, National Gallery, 1657

شیوه‌ی استفاده‌ی مریم عذراء از کتاب نیز گاه می‌تواند نشانگر لحظه‌ی خاصی در بشارت باشد. لوقا این روایت را در چندین صحنه نقل می‌کند، از جمله گفت‌وگویی میان فرشته و مریم: فرشته به‌محض ورود با مریم مواجه می‌شود (شادمان باش، ای آکنده از فیض! خداوند با تو است، ۱: ۲۸)؛ مریم از این سخن پریشان می‌گردد و از خود می‌پرسد که معنای آنچه می‌تواند باشد (۱:۲۹)؛ فرشته دوباره به او اطمینان می‌بخشد (ای مریم، بیمناک مباش؛ چرا که نزد خدا فیض یافته‌ای. گوش فرا ده! تو آبستن خواهی شد و پسری به دنیا خواهی آورد؛ باید او را عیسی بنامی، ۱: ۳۰-۳۱)؛ مریم قانع نشده است (اما این اتفاق چطور می‌افتد، درحالی‌که من باکره‌ام؟، ۱: ۳۴)؛ فرشته توضیح می‌دهد که این امر با وساطت روح‌القدس انجام خواهد گرفت (فرشته پاسخ گفت: «روح‌القدس بر تو نازل خواهد شد» ۱: ۳۵)؛ مریم آنچه گفته شد را قبول می‌کند و سرنوشت خود را به‌عنوان مادر خدا می‌پذیرد («من کنیز خداوندم...بگذار آنچه می‌گویی، برایم اتفاق بیفتد!»، ۱: ۳۸). از دیدن تصاویری که مریم عذراء را در حال خواندن کتاب نشان می‌دهد (به‌عنوان نمونه، نک. به:کارلو کریولِی، لندن، موزه‌ی ملی، ۱۴۸۶)[1]، بیننده می‌تواند تصور کند که فرشته تازه رسیده و زبان به سخن گشوده یا تازه می‌خواهد حرف بزند و نخستین کلمات سلام و خوشامدگویی را ادا کند. اگر مریم نگاهش را از کتاب برداشته، به فرشته نگاه می‌کند (به‌عنوان نمونه، نک. به: فرانسیسکو دِ سورباران، موزه‌ی هنر فیلادلفیا، ۱۶۵۰)[2] احتمالاً لحظه‌ای بعدتر از روایت، شاید پرسش مریم از فرشته، تصویر شده است. اگر کتاب، دیگر توجه مریم را به خود جلب نمی‌کند و او یک دستش را روی سینه گذاشته یا دو دستش را در مقابل خود روی هم گذاشته و سرش را کمی به پایین خم کرده، احتمالاً ما شاهد لحظه‌ی تسلیم یا پذیرش مریم عذراء هستیم (به‌عنوان نمونه، نک. به: فرا

1. Carlo Crivelli, London, National Gallery, 1486
2. Francisco de Zurbarán, Philadelphia Museum of Art, 1650

آنجلیکو، فلورانس، راهروی موزه‌ی قدیس مرقس، حدود ۱۴۵۰)[1].

با وجود آنکه تسلیم شدن مریم عذراء در برابر سرنوشت یا پذیرفتن آن، موضوعی علی‌الخصوص عامیانه بود، اما از قرون وسطی تا دوران مدرن، برخی هنرمندان نیز به‌طور قابل توجهی اضطراب لحظات اولیه‌ی این روایت را موضوع کار خود قرار دادند. نسخه‌ی دنتی گیبری‌یل روستی[2] از بشارت که دوشیزگی مریم عذراء[3] نام دارد(تصویر ۵)، حقیقتاً احساس اضطراب و دلهره را ایجاد می‌کند. دلیلش حضور کسی است که در سمت چپ تصویر ایستاده و در



۵. دانته گیبری‌یل روستی، دوشیزگی مریم عذراء، لندن، گالری تِیت، ۱۸۴۹

1. Fra Angelico, Florence, S. Marco Corridor, c. 1450
2. Dante Gabriel Rossetti
3. *The Girlhood of Mary Virgin*

نگاه نخست، پسربچه‌ای سفیدپوش به‌نظر می‌رسد. بعد بال‌های قرمزاو که در دو سویش جمع شده‌اند، توجه ما را جلب می‌کنند. در واقع، این بال‌ها نشان می‌دهند که او یک فرشته است. او با برگ‌های شاخه‌ی بلند گل سوسن که در گلدانی روی تعداد زیادی کتاب قرار داده شده، بازی می‌کند. مریم عذراء که در حال سوزن‌دوزی است، نگاهی به او می‌اندازد، اما مادر مریم، قدیسه حنا[1] هنوز متوجه او نشده است. مریم بی‌حرکت مانده است: کسی نمی‌تواند بگوید که عکس‌العمل او در این لحظه چه خواهد بود. با وجود این، بینندگانِ آگاه از روایتی که این نقاشی به آن اشاره دارد، می‌دانند به‌محض آنکه فرشته سخن بگوید، که یقیناً سخن خواهد گفت .مریم دچار ناآرامی و ناباوری می‌شود، اما سرانجام سخن فرشته را می‌پذیرد. کبوتر که نماد روح‌القدس است و مریم عذراء به‌زودی با وساطت او باردار خواهد شد، بالای پنجره‌ای که در ورودی اتاق قرار گرفته، نشسته است. نمایشی که در این تصویر خاص ارائه شده، به نحوی است که هنرمند، بیننده را متقاعد می‌کند که شاهد لحظه‌ی اندک قبل از همان گفت‌وگویی است که لوقا باز می‌گوید.

کتب اوقات[2]

بازنمایی از تصویر بشارت در نسخه‌های خطی نیز، به‌خصوص در کتب اوقات، بسیار فراوان به چشم می‌خورد. این نسخه‌های خطی به‌عنوان «یکی از کتب پرفروش قرون وسطای متأخر» توصیف شده‌اند. این کتاب‌ها به‌عنوان کتاب دعای شخصی برای مردم عادی تهیه می‌شدند. با وجود این، شکل و محتوای این کتاب‌ها از نیایش‌نامه‌ی روزانه[3] برگرفته شده بود

1. St Anne

۲. Books of Hours (کتاب‌های نیایش روزانه، کتب هفتگاهی)

3. Breviary

که کتاب دعای مورد استفاده‌ی کشیشان و راهبان در مجامع دینی برای اجرای "مناسک الهی" بود و در طول روز خوانده می‌شد. با گسترش مناسک الهی، مناجات‌های بیشتری نیز، شامل مجموعه‌ای از ادعیه‌ها و نیایش‌ها به نیایش‌نامه‌ی روزانه اضافه شد. یکی از این مناجات‌ها، قطعه‌ی کوچکی در خصوص مریم مقدس بود که به‌نظر می‌رسد نخستین بار در قرن دهم میلادی شکل گرفته باشد. این قطعه که با عنوان "مناجات مختصر مریم عذراء" شناخته می‌شد، سرانجام از نیایش‌نامه‌ی روزانه جدا شد و هسته‌ی اصلی کتاب اوقات را شکل داد. نخستین نمونه از متن انگلیسی کتاب اوقات، به‌طور مستقل در نسخه‌ای خطی متعلق به اواسط قرن سیزدهم به چشم می‌خورد که ویلیام دبریل آن را تهیه کرده و از این‌رو، اوقاتِ دبریل خوانده می‌شود.[1] پادشاهان، شاهزادگان و اشراف، بی‌نظیرترین نسخه‌های خطی کتاب اوقات را در اختیار داشتند و نسخه‌های ارزان‌تری از این کتاب نیز به تعداد زیاد و متناسب با توان مالی طبقات تاجرشهری برای این طبقات تهیه می‌شد. از وصیت‌نامه‌ها پیداست که حتی بقالی که در قرن پانزدهم در لندن می‌زیست، می‌توانست نسخه‌ای از "مقدمات"[2] (اصطلاح رایج انگلیسی برای کتاب اوقات) را از آنِ خود داشته باشد. با ظهور صنعت چاپ، امکان دسترسی و در اختیار داشتن این کتاب باز هم بیشتر شد، چنان‌که تخمین زده می‌شود در اواخر قرن پانزدهم و اوایل قرن شانزدهم، بیش از پنجاه هزار نسخه از این کتاب برای استفاده‌ی عموم مردم انگلیسی زبان منتشر شده است. برخی از این نسخه‌ها با تزئینات فراوان و قیمت گزافی منتشر شده بودند، اما برخی دیگر از این کتاب‌ها کوچک و ارزان بودند و بهای آن‌ها شاید از چند پنی[3] تجاوز نمی‌کرد. همین الگو در فرانسه نیز به کار گرفته شد. در قرن

1. William de Brailes (London, British Library, Add. MS. 49999, c. 1230–60)
2. primer

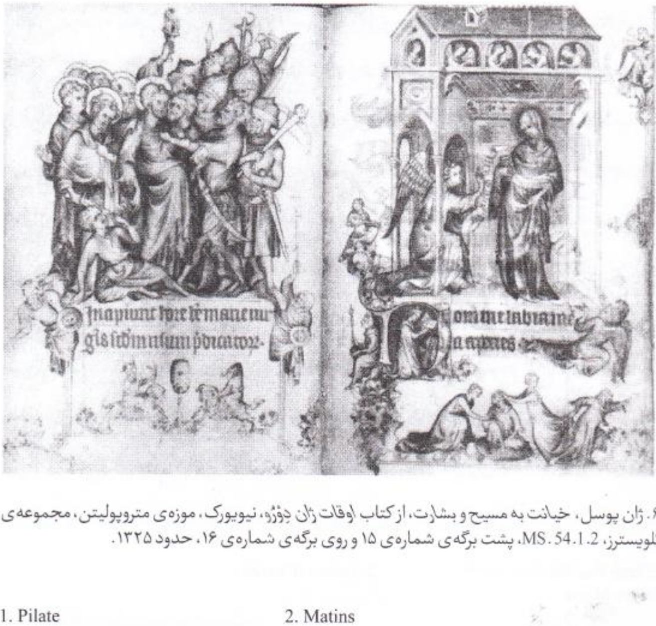
۳. Penny؛ سکه‌ای معادل یک‌صدم پوند ـ م.

پانزدهم، کارگاه‌های نسخ خطی در فرانسه، تعداد زیادی کتاب اوقات یک شکل برای فروش به تاجران و مغازه‌داران پاریس، بروژ[1] و دیگر شهرها تولید کردند. ظهور صنعت چاپ در فرانسه نیز همانند انگلیس، در تولید انبوه این کتاب مؤثرواقع شد.

در کتاب اوقات، هر وقتِ خاص به صحنه‌ی روایت متفاوتی اختصاص داده می‌شود به نحوی که خواندن کل مناجات‌نامه، فرصت مغتنمی را برای اندیشیدن به مجموعه‌ای از وقایع مرتبط فراهم می‌کند. در بسیاری از کتب اوقات، متون مرتبط به وقت‌های مختلف به‌شایستگی با مجموعه‌هایی از صحنه‌هایی در خصوص مریم و کودکی عیسی‌مسیح تصویرسازی شده است. این صحنه‌ها از بشارت آغاز شده، معمولاً با عروج مریم عذراء به آسمان یا تاج‌گذاری او پایان می‌پذیرد. هردوی این صحنه‌های پایانی بیانگر این هستند که مریم به دلیل هویت خاص خود به‌عنوان مادر مسیح، از نهایت عزت و احترام برخوردار بوده است. برخی کتب اوقات هم گاهی یک سلسله از مصائب مسیح را برای به تصویر کشیدن مقام مریم مورد استفاده قرار داده‌اند که اهمیت وی را به شیوه‌ای متفاوت بیان می‌کند و ناشی از این عقیده است که مادر بودن مریم برای مسیح، این امکان را فراهم ساخته است که مسیح به دنیا بیاید تا در نهایت، برای رستگاری و رهایی بشریت بمیرد. در دیگر کتاب‌ها، گاهی تصاویر مربوط به مریم و عیسی‌مسیح با یکدیگر تلفیق شده‌اند. سلسله‌ای از تصاویر که بر موضوع مریم عذراء متمرکز بود، معمولاً این تصاویررا شامل می‌شد: بشارت، دیدار مریم با خویشاوندش الیصابات، ولادت مسیح، بشارت به شبانان (یا دیدارشان در آخور)، ستایش مجوسان، سخنرانی عیسی‌مسیح در معبد، گریز به مصر و تاج‌گذاری مریم. به موازات

1. Bruges

این مجموعه، سلسله‌ای از تصاویر که بر موضوع عیسی‌مسیح متمرکز بود، معمولاً با خیانت به مسیح آغاز می‌شد و در ادامه شامل این تصاویر بود: عیسی در برابر پیلاتوس[1]، تازیانه‌زدن بر پیکر مسیح، حمل صلیب بر دوش مسیح، میخکوب کردن مسیح بر صلیب، مصلوب کردن مسیح، پایین آوردن مسیح از صلیب و تدفین مسیح. اولین ساعت از نیایش روزانه، یعنی نیایش صبحگاهی[2]، اغلب از باشکوه‌ترین تزئینات برخوردار است. حتی وقتی باقی سلسله اوقات به تصویر آراسته نیستند، مصور بودن نیایش صبحگاهی، معمولاً با تصویر بشارت، امری عادی است. در این‌گونه موارد، اغلب سرلوح کتاب اوقات مریم مقدس، تصویر بشارت است و شاید بتوان آن را رایج‌ترین تصویر در کتب اوقات دانست.



۶. ژان پوسل، خیانت به مسیح و بشارت، از کتاب اوقات ژان دِوُرُو، نیویورک، موزه‌ی متروپولیتن، مجموعه‌ی کلویسترز، MS. 54.1.2، پشت برگه‌ی شماره‌ی ۱۵ و روی برگه‌ی شماره‌ی ۱۶، حدود ۱۳۲۵.

1. Pilate

2. Matins

سرآغاز یکی از کتب اوقات متعلق به اوایل قرن چهاردهم (تصویر ۶) که در کارگاه ژان پوسل[1]، مینیاتوریست مشهور، در پاریس برای ملکه‌ی فرانسه، ژان دِوْرُو[2] تهیه شده، نشان می‌دهد که سلسله تصویرپردازی‌های مربوط به مریم و مسیح چطور با یکدیگر ترکیب می‌شدند. پشت برگه‌ی شماره‌ی ۱۵ و روی برگه‌ی شماره‌ی ۱۶، آغاز اوقات نیایش مریم را نشان می‌دهد. در این صفحات، مینیاتوری از بشارت به چشم می‌خورد که بسیاری از همان عناصری را در بر دارد که پیش‌تر به آن اشاره کرده‌ایم: مریم در فضایی داخلی است و فرشته بر او وارد می‌شود. اگرچه مریم ایستاده، اما نشانه‌ای وجود دارد مبنی بر اینکه احتمالاً در حال خواندن کتاب بوده است. او کتابی در دست راست خود دارد که اکنون آن را بسته است. گلدانی روی زمین، بین فرشته و مریم عذراء قرار دارد. فرشته زانوزده و مریم را مخاطب قرار داده است. آغاز سخن فرشته که "درود بر مریم"[3] است بر روی طوماری پیچیده نوشته شده که در سمت چپ آشکار گردیده است. فرشتگان رامشگر دورتادور صحنه را فراگرفته و فرشتگان دیگری در سنتوری‌های[4] بنا به نیایش مشغولند. در صحنه‌ی مقابل، تصویر خیانت به مسیح دیده می‌شود که زیر آن چنین عنوان شده است: «در اینجا اوقات مریم مقدس آغاز می‌شود.» در یک استعاره‌ی تصویری که کاملاً مختص پوسل است، فرشته‌ها بنایی را که بشارت در آن اتفاق می‌افتد، نگاه داشته‌اند، به نحوی که فضای تصویر مبهم شده است. به‌نظر می‌رسد صحنه‌ی خیانت به مسیح که در صفحه‌ی روبه‌روی این صفحه قرار دارد، نیزتوسط افرادی که زیرآن هستند، نگاه داشته می‌شود. پوسل یک پای هر یک از دو شخصیت کناری صحنه‌ی خیانت

1. Jean Pucelle
2. Jeanne d'Evreux
3. Ave Maria
۴. Gables؛ (معماری) سردرِ دو شیب.

به مسیح را روی سروشانه‌ی این افرادِ نگاه دارنده، به تصویر کشیده است. در سراسر این نسخه‌ی خطی، مینیاتورها در قالب نقاشی خاکستری و تنها با ضربات اندک قلم‌موی رنگی و چند پس‌زمینه‌ی رنگی برای صحنه‌های روایی کشیده شده‌اند. تصاویر فرعی که زیر تصاویر اصلی نقاشی شده‌اند، صحنه‌هایی کمابیش نامتناسب از گروه‌هایی از مردم را در حال بازی نشان می‌دهند. در خصوص مفاهیم مورد نظر این صحنه‌های فرعی که در بسیاری از نسخه‌های خطی قرون وسطی رایج بوده، بحث‌های زیادی صورت گرفته است. پژوهشگران بر سر این امر اختلاف نظر دارند که آیا باید این تصاویر را به‌عنوان شرح‌هایی بر متون یا تصاویر اصلی تفسیر کرد، یا آن‌ها را تزئین یا تفنن بصری ساده و محض تلقی نمود.

متن اوقات مریم مقدس با این عبارت شروع می‌شود که « پروردگارا، زبانم را بگشا!»[1]. هر یک از اوقات، عبارت آغازین متداولی دارد که به آن incipits (برگرفته از اصطلاح لاتینی incipere و به معنای سرآغاز) می‌گویند. سرآغاز همه‌ی اوقات، غیراز نیایش صبحگاهی، این است: "Deus me in adiutorium meum intende" ؛ یعنی «پروردگارا! در یاری به من تعجیل فرما». بنابراین، هر یک از این اوقات با حرف D بزرگ آغاز می‌شود. این حرف در غالب موارد، تزئین و با نقوشی آراسته می‌شده است. در اوقاتِ ژان دِوْرُو حرف D آغازین نیایش صبحگاهی که زیر تصویر بشارت قرار دارد، تصویری از خود ژان دِوْرُو، صاحب کتاب را درحالی‌که برنیمکت دعا زانوزده و کتاب دعایش را گشوده، در بر گرفته است. این‌گونه تصاویر، به این منظور طراحی شده‌اند که از طریق آماده نشان دادن شخص استفاده کننده از کتاب برای شروع به تأمل درباره‌ی اسرار مقدسی که در متون و تصاویر بعدی آمده، حالت روحی شایسته‌ای برای عبادت در او ایجاد کنند.

1. Domine labia mea aperies

نطفه‌ی معصوم

تا به اینجا، یکی از تصاویر مربوط به مریم، یعنی بشارت را که از روایت کتاب مقدس در انجیل لوقا برگرفته شده، مورد ملاحظه قرار دادیم. این تصویر، گاه به‌مثابه‌ی روایتی مجزا به‌کار می‌رفت و یکی از لحظات مختلف آن رویداد را بازگو می‌کرد و گاهی به‌عنوان بخشی از یک سلسله‌ی روایی بزرگ‌تر، مورد استفاده قرار می‌گرفت. همچنین، گاه برای بیان نکته‌ای درباره‌ی شخصیت مریم به‌عنوان مادر خدا یا درباره‌ی حالت ذهنی وی به کار برده می‌شد. در مقام مقایسه، نطفه‌ی معصوم[1] تصویری است که به‌طور خاص بر یکی از ابعاد شخصیتی مریم متمرکز شده و به هیچ وجه بر روایتی از کتاب مقدس مبتنی نیست. اعتقاد به نطفه‌ی معصوم از کلیسای شرقی آغاز شد و سپس، به غرب گسترش یافت. این عقیده در مناجات‌نامه‌های مناطق اسقف‌نشین انگلیسی وینچستر[2] و کنتربوری[3] از حدود قرن یازدهم و در لیون[4] و دیگر اسقف‌نشین‌های فرانسه از اوایل قرن دوازدهم ذکر می‌شده است. این مفهوم ربطی به بارداری مریم[5] و ولادت مسیح ندارد، حال آنکه گاهی نطفه‌ی معصوم و زایش عذرایی مسیح با هم اشتباه شده‌اند. بنیان آموزه‌ی نطفه‌ی معصوم این اندیشه است که وی همیشه عاری از گناه بود، یعنی حتی در دوران نطفگی و هنگام تولد. معمولاً این اتفاق نظر وجود دارد که مریم، پاک و عاری از گناه زیست، اما در خصوص سرشت دقیق او در دوران نطفگی‌اش اختلاف نظر وجود دارد. بنا به آموزه‌های مسیحی، به دلیل گناهی که در ذات آمیزش جنسی وجود دارد، نطفه‌ی همه‌ی انسان‌ها با گناه بسته می‌شود. بنابراین، همه‌ی انسان‌ها موضوع آنچه کلیسا گناه نخستین[6] می‌خواند، قرار

1. Immaculate Conception
2. Winchester
3. Canterbury
4. Lyons
5. Conception
6. original sin

می‌گیرند. این گناه تنها پس از تولد و به واسطه‌ی غسل تعمید پاک می‌شود. برخی متکلمان چنین استدلال کرده‌اند که از آنجا که مسیح حقیقتاً الهی و عاری از گناه فطری بوده، پس نمی‌توان هیچ شائبه‌ای از گناه را به مادر وی نیز نسبت داد. بنابراین، مریم می‌بایست از نطفه‌ی معصوم و عاری از گناه بوده باشد. برخی دیگر از متکلمان، این دیدگاه را نپذیرفته و چنین استدلال کرده‌اند که تنها نطفه‌ی خود مسیح به نحوی کاملاً معجزه‌آسا و عاری از گناه منعقد شده است. عقیده و تصویر نطفه‌ی معصوم در طی چند صد سال در مرکز مباحث مورد مناقشه میان گروه‌های مختلف مسیحی قرار داشت. نهایتاً در سال ۱۸۵۴ میلادی، اعتقاد به نطفه‌ی معصوم به‌عنوان عقیده‌ی جزمی[1]، یعنی آموزه‌ی رسمی کلیسای کاتولیک روم اعلام شد و از آن پس، دیگر این اعتقاد حداقل در این شاخه از مسیحیت موضوع بحث قرار نگرفت.

در خلال دوران منازعات گسترده در خصوص نطفه‌ی معصوم، این آموزه با شدت خاصی در اسپانیا مورد حمایت قرار گرفت. پادشاهی اسپانیا از قرن چهاردهم به حمایت از این عقیده برخواست. هنرمندان تلاش کردند تا با شیوه‌های مختلف این آموزه را به صورت نمادین بازنمایی کنند؛ از جمله با تصویر در آغوش گرفتن پرهیزگارانه‌ی والدین مریم و تصاویر دیگری که برای بیان پاک‌دامنی مریم طراحی شده بودند. اما آن نحوه از ترکیب‌بندی که نهایتاً به‌عنوان شمایلِ مشخص‌کننده‌ی این آموزه تثبیت شد، در نقاشی عذرای برآمده از نطفه‌ی معصوم[2] که امروزه در گالری ملی لندن نگه‌داری می‌شود، تصویر شد. نقاش اسپانیایی، دیه‌گو ولاسکس[3] (۱۵۹۹-۱۶۶۰)، این تصویر را حدود سال ۱۶۱۸ در زادگاهش سویل[4] برای یک دیر کرملیت نقاشی کرد (تصویر ۷). مریم مقدس در این تصویر به شکل دختری جوان

1. dogma
2. *Virgin of the Immaculate Conception*
3. Diego Velázquez
4. Seville



۷. دیه‌گو ولاسکس، عذرای برآمده از نطفه‌ی معصوم، لندن، موزه‌ی ملی، حدود ۱۶۱۸

نشان داده شده که روی ماه ایستاده و حلقه‌ای از ستاره دورتادور سرش دارد. این تصویر یادآور بانویی است که در کتاب مکاشفه، موضوع مکاشفه قرار گرفته: «و در آنجا آیتی عظیم در آسمان پدیدار شد: بانویی که خورشید او را در بر گرفته و ماه زیر پاهایش بود و تاجی از دوازده ستاره بر سر داشت» (مکاشفه، ۱۲:۱). بانویی که موضوع مکاشفه قرار گرفته، اشتراکات زیادی با مریم دارد و به اشکال مختلف برای بازنمایی جنبه‌های مختلف مریم مقدس از او استفاده شده است؛ از جمله برای بازنمایی مریم به‌عنوان ملکه‌ی آسمان‌ها، عذرای عروج‌کننده و نیز عذرای برآمده از نطفه‌ی معصوم (همچنین، نک. به: فصل‌های ۳ و ۴). ولاسکس یک لنگه‌ی جفت برای این تابلو درست کرد که عبارت بود از تابلوی نقاشی مجزایی که قدیس یوحنا، نویسنده‌ی متن مکاشفه را در حال دریافت شهودات معنوی در خصوص بانویی آسمانی که در مکاشفه به او اشاره کرده است و نوشتن این مکاشفه نشان می‌دهد. ولاسکس با خلق این تابلو می‌توانست اطمینان حاصل کند که بینندگان نقاشی او، به‌محض دیدن مریم مقدس در این تابلو، او را با بانویی که در مکاشفه از او سخن گفته شده، مرتبط خواهند کرد. (این لنگه نقاشی از قدیس یوحنا نیز در گالری ملی لندن نگه‌داری می‌شود.) با وجود این، نقاشی عذرای برآمده از نطفه‌ی معصوم، اثر ولاسکس تنها بر کتاب مکاشفه مبتنی نیست. نقاش برای نشان دادن سرشت پاک و منزه مریم عذراء، در زیر پای او چندین شیء یا تصویر گنجانده که بنا به روایات، به‌عنوان نمادهای خلوص و پاک‌دامنی مریم تلقی می‌شدند. حوض فواره‌دار و باغی که دورتادور را فراگرفته، از آن جمله‌اند. این نمادها از متن غزل غزل‌های سلیمان که در عهد عتیق قرار دارد، نشأت گرفته‌اند، این متن که به گفت‌وگوی میان یک زوج عاشق، یک عروس و داماد، اختصاص دارد، به شیوه‌های متعددی در پژوهش‌های مربوط به کتاب مقدس مسیحی تفسیر شده است. با وجود

ماهیت شهوانی غالب در این متن، سخنانی که درباره‌ی عروس گفته شده، به‌عنوان پیشگویی‌هایی در خصوص پاک‌دامنی مریم مقدس تفسیر شده است. به ویژه، یکی از عباراتی که داماد بیان کرده، به‌طور خاصی برای مدافعان آموزه‌ی نطفه‌ی معصوم سودمند واقع شده است: «تو به تمامی زیبایی، ای معشوق من/ و از هر شائبه‌ای مُبرایی»[۱] (غزل غزل‌های سلیمان، ۴: ۷). به‌نظر می‌رسد عبارت لاتینی macula non est in te (از هر شائبه‌ای مُبرایی) که در نقل قول فوق ذکر شد، ارجاعی مبتنی بر کتاب مقدس برای این عقیده به‌دست می‌دهد که مریم، معصوم و مبرا از هر گناهی بوده است. فرانسیسکو پاچکو[۲] (وفات ۱۶۵۴)، استاد و پدر همسر ولاسکس، در سال ۱۶۴۹ در اثر خود با نام "هنر نقاشی"[۳]، دستورالعمل‌های مفصلی در مورد روش درست به تصویر کشیدن عذرای برآمده از نطفه‌ی معصوم ارائه کرد. با وجود این، ترکیب‌بندی مذکور تا آن زمان در واقع به‌طور کامل گسترش یافته و تثبیت شده بود و پاچکو تنها شیوه‌ای را که پیش‌تر در پایان قرن شانزدهم و در خلال نیمه‌ی نخست قرن هفدهم گسترش یافته بود، مدون ساخت. پاچکو خود پیش‌تر، نقاشی‌هایی را با موضوع عذرای برآمده از نطفه‌ی معصوم کشیده بود که از همان قواعد نقاشی ولاسکس پیروی می‌کرد. به همین صورت، برخی از دیگر نقاشان اسپانیایی، از جمله فرانسیسکو د سورباران[۴] (به‌عنوان نمونه، نک. به: بارسلون، موزه‌ی ملی هنر کاتالونیا و اِدینبرو، گالری ملی اسکاتلند، دهه‌ی ۱۶۳۰)[۵] و همچنین نقاشان غیراسپانیایی مورد توجه هنردوستان اسپانیایی، از جمله پیتر پل روبِنس[۶] (به‌عنوان نمونه، نک. به:

1. Tota pulchra es amica mea / et macula non est in te
2. Francisco Pacheco
3. *Arte de le pintura*
4. Francisco de Zubaran
5. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, and Edinburgh, National Gallery of Scotland, 1630s
6. Peter Paul Rubens

مادرید، موزه‌ی دل‌پرادو، ۱۶۲۸-۱۶۲۹)[1] نیز از همان قواعد پیروی کردند. از آنجا که اعتقاد به نطفه‌ی معصوم و تصویر آن، به‌شدت در اسپانیا مورد حمایت بود، در مناطق اسپانیایی زبان آمریکای جنوبی نیز که فرقه‌های فرانسیسی[2] و یسوعی در آنجا این اعتقاد را به‌عنوان بخشی از فعالیت‌های تبلیغی خود ترویج می‌کردند، عمومیت یافت. تصویر عذرای برآمده از نطفه‌ی معصوم به ویژه از اواسط قرن هفدهم به دلیل حمایت کلیسا از پرستش بانوی گوئادلوپ[3] در آمریکای جنوبی شایع شد. طبق افسانه‌ی بانوی گوئادلوپ، مریم عذراء در سال ۱۵۳۱ در کوه‌های نزدیک تپیاک[4] در شمال غربی مکزیکوسیتی بر یک تازه مسیحی به نام خوئان دیئگو[5] (که قبل از تعمید، کوئاتلاتتزین[6] نامیده می‌شد) ظاهر شد. گزارشاتی که از این شهودات وجود دارند، گویای آن هستند که چگونه تصویری از عذرای برآمده از نطفه‌ی معصوم به‌طور معجزه‌آسایی بر ردای خوئان دیئگو نقش بسته است. این تصویر که امروزه در بازیلیکای[7] گوئادلوپ در مکزیکوسیتی نگه‌داری می‌شود، از اهمیت زیادی برای پیروان بانوی گوئادلوپ برخوردار شد. در تصویری که در این بازیلیکا مورد پرستش قرار می‌گیرد، و نیز در نسخه‌ها و کپی‌های بی‌شمار این تصویر، بانوی گوئادلوپ بدون مسیحِ کودک نشان داده شده است. او دستانش را برای دعا به هم فشرده، بالاپوشی آبی برتن دارد که پوشیده از ستاره است و روی هلال ماه ایستاد که فرشته‌ای آن را نگه داشته و زبانه‌ای خورشیدی یا هاله‌ای بادامی آن را فراگرفته است. اگرچه گفته می‌شود که شهودات خوئان دیئگو در سال ۱۵۳۱ رخ داده، اما نخستین بررسی‌های رسمی درباره‌ی آن شهودات و نخستین گزارش‌های

1. Madrid, Museo del Prado, 1628–9
2. Franciscan
3. Guadalupe
4. Tepeyac
5. Juan Diego
6. Cuauhtlatoatzin
7. Basilica



۸. بانوی گوئادلوپ (اتومبیل تزئین شده برای جشن)، مکزیکوسیتی، ۱۹۸۹

مکتوب درباره‌ی آن واقعه صرفاً در اواسط قرن هفدهم صورت گرفت. همچنین، اگرچه گمان می‌رفت تصویری که در بازیلیکای گوئادلوپ قرار دارد، طبق شهودات سال ۱۵۳۱ خلق شده است، اما هیچ گزارش ثبت‌شده‌ای در خصوص این اثر پیش از قرن هفدهم، یعنی وقتی اولین نسخه کپی‌های آن ساخته شد، وجود ندارد. با در نظر گرفتن شهرت تصویر عذرای معصوم در قرون شانزدهم و هفدهم در اسپانیا، ذکر این نکته جالب است که تصویر بانوی گوئادلوپ، عیناً فرم تصاویر اسپانیایی را که در اواخر قرن شانزدهم و اوایل قرن هفدهم به دست پاچکو، ولاسکس و سورباران کشیده شده بود، بازسازی می‌کند.

موقعیت و تاریخ تصویر اصلی مورد ستایش در بازیلیکای گوئادلوپ مکزیکوسیتی هرچه که بود، بانوی گوئادلوپ به تصویری فوق‌العاده مردم‌پسند در آمریکای جنوبی و در جوامع کاتولیک اسپانیایی و لاتینی آمریکایی‌تبار ایالات متحده و خارج از آن تبدیل شد و هنوز هم چنین است. بانوی گوئادلوپ در سال ۱۷۵۴، قدیسه‌ی حامی مکزیک و در سال ۱۹۱۰ قدیسه‌ی حامی سراسر آمریکا نامیده شد و در نتیجه، توده‌ی مردم کاتولیک شمال و جنوب آمریکا دلبستگی خاصی نسبت به او دارند. زیارتگاه کاتولیک رومی ملی آمریکا در واشنگتن به عذرای برآمده از نطفه‌ی معصوم اختصاص داده شده و از روی تصویر بانوی گوئادلوپ، در زیارتگاه مکزیکی گوئادلوپ تصاویری برای یادگاری و سوغاتی به اشکال بی‌شماری از قبیل کارت پستال، مدال، تندیس، شمع و غیره ساخته شده است (تصویر ۸). این چیزها، امروزه در زمره‌ی پرشمارترین نمونه‌های تکثیرشده‌ی تصویرپردازی مسیحی معاصر در آمریکای شمالی و جنوبی قرار دارند.

۲

پیکر مسیح

اعتقاد به ولادت، زندگی و مرگ عیسی‌مسیح جایگاهی بسیار اساسی در مسیحیت دارد. بنابراین، تصاویری که زندگی مسیح را روی زمین، به‌عنوان یک انسان نشان می‌دهند، در هنر مسیحی نقش بنیادی دارند. مسیح علاوه بر آنکه به شکل کودکی نوزاد و به شکل مردی از دنیا رفته بازنمایی شده، به‌عنوان معلم و مبلغ، رهبر، شفادهنده و داور نیز به تصویر کشیده شده است. بازنمایی‌های هنری برای نشان دادن رستاخیز و ظهورات پس از رستاخیز وی بر پیروانش، آنچنان که در انجیل‌ها به تفصیل ذکر شده، از مرگ او نیز فراتر رفته‌اند. با وجود این، منابعِ متنی، بر بعضی از حوزه‌ها و وقایع زندگی عیسی‌مسیح در مقایسه با برخی دیگر، تأکید بسیار بیشتری می‌ورزند. یاروسلاف پلیکان[1]، به این نکته اشاره کرده که انجیل‌ها درباره‌ی کمتر از صد روز از زندگی عیسی‌مسیح به ما اطلاعات می‌دهند، اما درباره‌ی

1. Jaroslav Pelikan

واپسین روزهای زندگی او اطلاعاتی «مفصل و تقریباً سناریویی ساعت به ساعت» ارائه می‌کنند. گزارش مرگ مسیح، ساعاتی از جمعه‌ی نیک[1] که مسیح بر روی صلیب بوده، نقطه‌ی اوج روایت انجیل را شکل می‌دهد و تصاویر مربوط به تصلیب مسیح در زمره‌ی فراگیرترین تصاویر در هنر مسیحی قرار دارند. طبیعتاً تصلیب، پایان زندگی بشری عیسی‌مسیح بر روی زمین بود، اما در عین حال، هدف غایی زندگی وی نیز به شمار می‌رفت. بنا به آموزه‌های مسیحی، مرگ مسیح بر روی صلیب، کفاره‌ی گناهان بشر است که به واسطه‌ی آن، نجات حاصل می‌شود. بر این اساس، ایمان مسیحی در عمق ذات خود بر مرگ مسیح و تجسد وی در قالب یک بشر که مرگی انسانی را برای او امکان‌پذیر کرده، استوار است. به همین دلیل، تأمل درباره‌ی تصاویر پیکر مسیح در حال مرگ و پس از آن، برای شناخت هنر مسیحی، امری ضروری است.

همان‌گونه که پیش‌تر، در فصل قبل اشاره شد، تصاویر مسیح به همراه مادرش، هویت مریم را به‌عنوان مادر خدا تأیید می‌کنند، اما این تصاویر همچنین تجسد مسیح، یعنی برخوردار شدن وی از جسم انسانی را نیز که آغاز رسالت وی برای نجات است، به بینندگان خاطرنشان می‌کنند. مرگ عیسی‌مسیح از پیش در تولد او نهفته است. این امر در بسیاری از تصاویر مریم عذراء و کودک آشکار است. قاب‌بستی که کلاریس مستر در قرن سیزدهم ساخته (تصویر۴)، و پیش‌تر در فصل نخست به آن پرداختیم، با آمیزه‌ای که از وقایع ابتدا و انتهای روایت زندگی زمینی مسیح دارد، اهمیت تجسد و مرگ مسیح را نشان می‌دهد. این نقاشی با ارائه‌ی همه‌ی این تصاویر در کنار یکدیگر، حلقه‌ی کامل نجات بشر به دست مسیح را

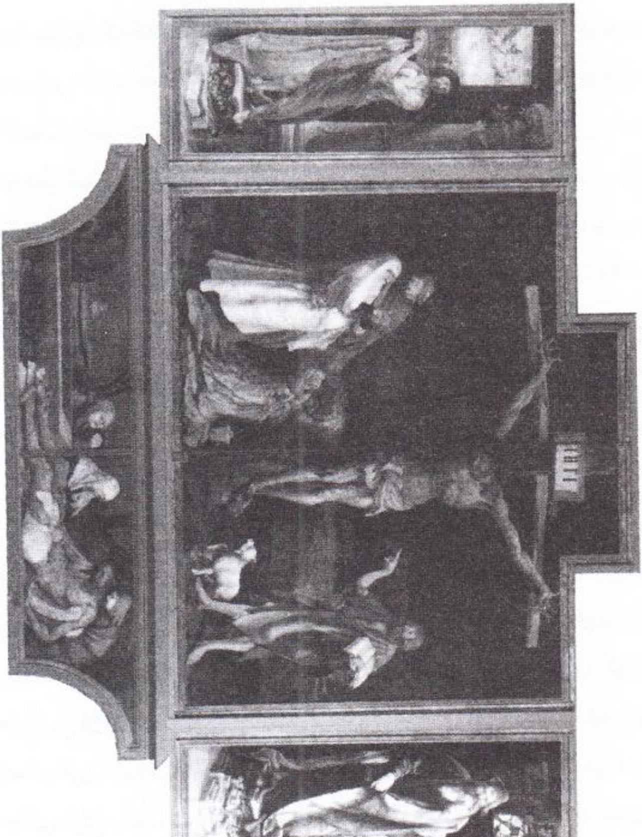
1. Good Friday

بازنمایی کرده، و خلاصه‌ای از عقاید و تصاویر را پیشنهاد می‌دهد تا بیننده بتواند براساس آن، تعمق و تأمل کند. چنان‌که مشاهده کردیم، در زمینه‌ی اصلی این نقاشی، تصویری از عذراء و کودک به چشم می‌خورد که از لحاظ ترکیب‌بندی و سبک، احتمالاً از شمایل‌های بیزانسی الهام گرفته است. هر یک از دو طرف تابلوی عذراء و کودک یادآور بشارت هستند، یعنی لحظه‌ی تجسد مسیح و آغاز رسالت او و بنابراین، آغاز نجات بشری. در سمت چپ، جبرئیل و در سمت راست، مریم درحالی‌که به او بشارت می‌شود، تصویر شده است. بالای تصویر عذراء و کودک، در زمینه‌ای نیم‌دایره در بالای قاب‌بست، تصویری از مسیح بر صلیب به موازات تصویر تجسد مسیح که زیر قرار دارد، کشیده شده است. بالای تصویر تصلیب، در لچکی‌های[1] مثلثی در گوشه‌های بالایی قاب‌بست، دو فرشته به‌سمت چپ و راست می‌دمند و از روز داوری خبر می‌دهند و در زیر آن‌ها دو گروه از انسان‌ها از قبرهای‌شان بیرون آمده‌اند. در این تصویر که اشاره به روز داوری دارد، برخلاف برخی از دیگر تصاویر که بازنمودهای کامل‌تری از این موضوع ارائه می‌کنند، تصویری از مسیح به‌مثابه‌ی داور به چشم نمی‌خورد. (البته احتمال دارد که تصویر دیگری از مسیح به‌عنوان داور یا منجی، در اصل در سنتوری‌ای درست بالای قاب‌بست بوده باشد که در حال حاضر مفقود شده است.) با وجود این، آمیزه‌ی تصاویر در این نقاشی به همین صورتی که امروزه وجود دارد نیز به لحاظ بصری مؤثر است، زیرا شیوه‌ی ترکیب‌بندی و طرز خاص قرار دادن تصویر تصلیب در کنار تصویر روز داوری، ارتباط میان آن دو را آشکار می‌کند: نجات انسان‌ها، نتیجه‌ی بسیار مستقیم تصلیب مسیح قلمداد شده است.

۱. Spandrels؛ (پشت‌بغل)

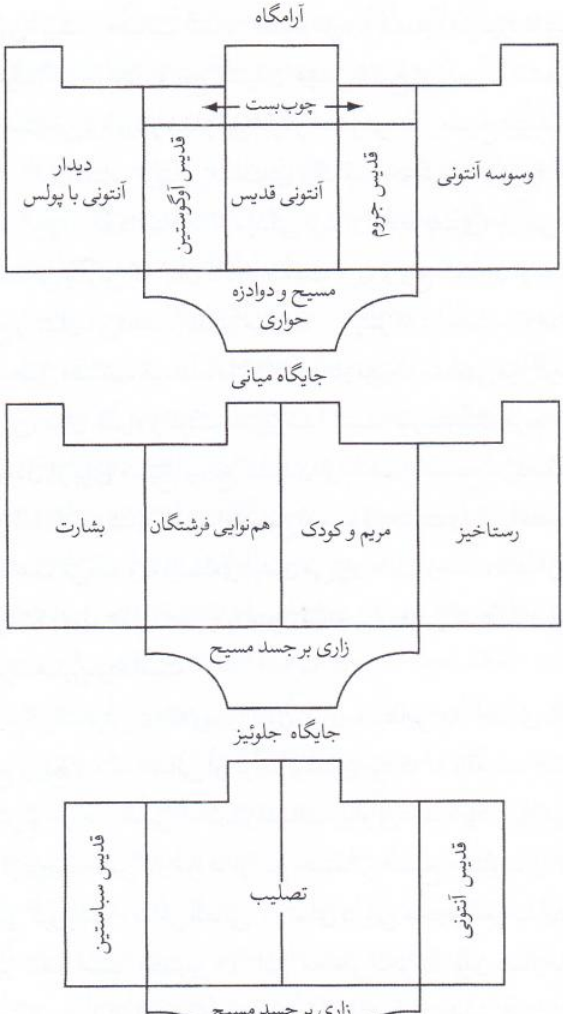
در تصویری که کلاریس مستر درباره‌ی تصلیب کشیده، افراد متعددی به چشم می‌خورند که در روایات انجیلی به حضورشان در این واقعه اشاره شده است. در سمت راست، قدیس یوحنا را مشاهده می‌کنیم. چنین تصور می‌شود که این حواری، نزدیکی خاصی با عیسی‌مسیح داشته و مسیح وظیفه‌ی مراقبت از مادر خود پس از مرگش را به او محول کرده بود (یوحنا، ۱۹: ۲۶). در سمت راست، همچنین تصاویری از سربازان رومی کشیده شده و در میان‌شان، سرکرده‌ای به چشم می‌خورد که پس از بازشناختن هویت مسیح به‌عنوان پسر خدا، متحول شد (مرقس، ۱۵: ۳۹؛ همچنین، نک. به: لوقا، ۲۳: ۴۷). در سمت چپ، مریم عذراء را به همراه دو زن دیگر می‌بینیم که یکی از آن‌ها خواهرش، مریم زن کلوپاس[1]، و دیگری مریم مجدلیه[2] است (یوحنا، ۱۹: ۲۵). مریم مجدلیه به شیوه‌ی معمول خویش، لباسی سرخ به تن دارد. مریم عذراء که در وسط قرار گرفته نیز از روی لباسی که پوشیده، قابل شناسایی است: بالاپوشی آبی روی زیرجامه‌ای صورتی؛ به همان شکلی که در تصویر بشارت و نیز در تصویری که از عذراء و کودک در پایین آن کشیده شده، به چشم می‌خورد. خود عیسی‌مسیح به شیوه‌ای که در قرن سیزدهم به یک سنت تبدیل شده بود، نشان داده می‌شود: چشم‌هایش بسته، سرش بر شانه افتاده و قامتش به یک‌سو خم شده است. در تصاویر اولیه از تصلیب، مسیح زنده با چشمانی باز و قامتی راست و استوار نشان داده شده به گونه‌ای که نشانگر پیروزی او بر مرگ باشد. آن تصاویر اولیه را پیروزی مسیح[3] می‌خوانند، بازنمودی که در این قاب‌بست کوچک ایتالیایی می‌بینیم، مصائب مسیح[4] خوانده می‌شود. در این سبک

1. Mary Cleophas
2. Mary Magdalen
3. Christus Triumphans
4. Christus Patiens



۹. ماتیاس گرونوالت، محجر محراب ایزنهایم، کولمار[1]، موزه‌ی آنترلیندن[2]، حدود ۱۵۱۰

1. Colmar
2. Unterlinden Museum



الف. سه وضعیت محجر محراب ایزنهایم

تصویری، بیشتر، مصائب انسانی مسیح مورد تأکید قرار می‌گیرد تا پیروزی او بر مرگ. انسان بودن و رنج کشیدن عیسی‌مسیح از اهمیت بیشتری در تدین مسیحی برخوردار شد و این امر در خصوص مادر مسیح نیز به همین صورت اتفاق افتاد. مریم در صحنه‌ی مرگ پسر خویش از هوش رفته و دو مریم دیگر او را نگه داشته‌اند. خمیدگی مریم از لحاظ بصری، بازتابی است از خمیدگی پسرش که جان داده و شفقت مریم و رنج کشیدن او به همراه مسیح را نشان می‌دهد. رابطه‌ی میان مادر و پسر که در تصلیب، هر دو در حال تحمل مصائب هستند، در کنار رابطه‌ی نزدیک مشابهی قرار گرفته که در پایین، میان عذراء و کودک تصویر شده است. سرسپردگان مریم عذراء، مادر بودن او برای مسیح و رنج کشیدن او به همراه مسیح در تصلیب را چنین قلمداد می‌کنند که همراه مسیح به مریم نیز قدرت و توانی اعطاء شده که شفاعت می‌کند و به واسطه‌ی ایشان می‌توان طلب رحمت کرد. از جمله دلایل اینکه مریم عذراء همواره به‌عنوان میانجی و حامی گناهکاران قلمداد می‌شود، همین بوده است.

وجه دیگر گسترش علاقه‌ی روزافزون قرون وسطایی به جنبه‌ی انسانی مسیح و رنج و مرگ انسانی او، توجه بیشتری بود که به واقعیت جسمانی پیکرش و جراحت‌هایی که در اثر مصائب بر او وارد شده بود، ابراز می‌شد. یکی از برجسته‌ترین بازنمودها از رنج جسمانی مسیح مصلوب به دست ماتیاس گرونوالت[1]، نقاش آلمانی، در نمای بیرونی محجر محراب ایزنهایم[2] تصویر شده است (تصویر ۹). این محجر محراب برای نمازخانه‌ی[3] بیمارستانی در ایزنهایم ساخته شد که کادر کشیشان قدیس آنتونی[4] آن را اداره می‌کردند. بنای این محجر محراب در دو مرحله انجام شد. نخست،

1. Matthias Grünewald
2. Isenheim altarpiece
3. chapel
4. Canons Regular of St Anthony

کشیشان به نیکولاس اگنو[1]، مجسمه‌ساز استراسبورگی، ساختن محجر محرابی حکاکی شده از چهره‌های مورد علاقه‌ی آن جماعت رهبانی یعنی قدیس آوگوستین[2]، قدیس آنتونی و قدیس جروم[3] را به همراه عیسی‌مسیح و دوازده حواری در پایین آن‌ها سفارش دادند. چند سال بعد، حدود سال ۱۵۱۰، به گرونوالت سفارش داده شد تا دو مجموعه جناح نقاشی شده برای آن محجر محراب بسازد، به نحوی که با باز یا بسته کردن آن‌ها می‌توانستند محجر محراب را به سه حالت مختلف نشان دهند (نمودار الف).

روی نمای بیرونی خارجی‌ترین مجموعه از این جناح‌های قابل حمل، تصویری از تصلیب نقش بسته و احتمالاً تصویری که بیش از همه در کلیسای رهبانی ایزنهایم دیده می‌شده، همین تصویر بوده است. هنرمند چنان پیکر مصلوب مسیح را به تصویر کشیده که واقعیت رنج و مصیبت مسیح را بفهماند. پیکرِ مسیح، پایین افتاده و بازوانش از مفصل شکسته است. پاهایش پیچ خورده و میخ‌هایی که به‌طرز دردناکی بر دست و پایش فرو شده، آشکار است. زخم بزرگی بر پهلوی او مشاهده می‌شود. سرکرده‌ی سربازان برای اطمینان یافتن از مرگ حتمی مسیح، با نیزه‌ای پیکر او را این چنین شکافته است (یوحنا، ۱۹: ۳۳-۳۴). پیکر مسیح علاوه بر این زخم، جراحات فراوان دیگری را نیز تحمل می‌کند که گویا خارها موجب آن شده‌اند. هنوز برخی از خارهایی که در تن او فرو رفته، بر جای مانده‌اند. لُنگی که برتن دارد، تکه‌پاره شده است. تاجی از خارهای نوک‌تیز که به‌عنوان ابزاری واقعی برای شکنجه نشان داده شده، بر سروصورت مسیح گذاشته شده و در شانه و سینه‌اش فرو رفته است. در تخته‌ی پامحرابی[4] مجزایی که

1. Nikolaus of Hagnau
2. St Augustine
3. St Jerome
4. Predella Panel

زیر تصویر تصلیب قرار دارد، شاهد زاری بر جسد مسیح هستیم. در اینجا، تاج خار برداشته شده و قدیس یوحنا با دقت، پیکر بی‌جان مسیح را پیش از آنکه او را در گور بگذارد کفن می‌پوشاند.

جراحت‌های خونین کوچکی که در سراسر پیکر مسیح دیده می‌شود، از اهمیت بیشتری برخوردار می‌شوند وقتی آن‌ها را هم‌زمان با قدیسانی که در جناح‌های دو طرف تصلیب تصویر شده‌اند و نیز در بافت جایگاه اصلی اثر یعنی بیمارستان در نظر آوریم. در جناح چپ، قدیس سباستین مشاهده می‌شود که با تیرهایی که در پیکرش فرو کرده‌اند (قبل از آنکه سر از تنش جدا کنند و او را به شهادت برسانند)، شکنجه‌اش کرده‌اند. سباستین به‌عنوان یکی از "قدیسان طاعون"[1]، یعنی کسانی که قدرت داشتند از مردم در برابر طاعون محافظت کنند، قلمداد می‌شد. انتساب این امر به سباستین بر این عقیده استوار بود که زخم‌های روی پوست افراد مبتلا به طاعون، شبیه زخم تیر است. قدیس آنتونی که در گوشه‌ی راست صحنه نقاشی شده، حامی صومعه و بیمارستان آن بوده و معمولاً به‌عنوان یک شفادهنده از او یاری خواسته می‌شد. اما او نیز با بیماری‌ای شبیه طاعون ارتباط خاصی داشت. به آن بیماری "آتش دوزخی"[2] یا "آتش قدیس آنتونی"[3] می‌گفتند که از جمله علایم آن، کورک‌های متورم و زخم‌های قانقاریایی روی پوست بود. از قرار معلوم، چنین انتظار می‌رفت بیمارانی که در ایزنهایم بستری بودند، به لطف وجود دو قدیسی که بنا به اعتقادات، قدرت محافظت در برابر این بیماری‌های وحشتناک یا شفای آن‌ها را دارند، به آرامش دست یابند. اما این انتظار می‌رفت که بینندگان پیام دیگری را هم درک کنند: نجات معنوی پس از مرگ جسمانی. آن‌ها نباید از درد و زشتی حاصل از بیماری جسمی،

1. plague saints
2. the infernal fire
3. St Anthony's Fire

بترسند، زیرا مرگ بی‌نهایت دردناک مسیح، که در اینجا به تصویر کشیده شده، وعده‌ی نجات و حیات دوباره را پس از مرگی زمینی که هر انسان فانی دچار آن می‌شود، محقق می‌کند. می‌توان چنین تفسیر کرد که پوست آسیب دیده‌ی مسیح به بیمارانی که در ایزنهایم بودند، نشان می‌داد که مسیح، خود همه‌ی بیماری و رنج آن‌ها را تحمل می‌کند؛ نه فقط درد جسمانی ناشی از بیماری آن‌ها، بلکه درد "بیماری" گناهان‌شان را، که بالقوه بسیار جدی‌تر و زیان‌بارتر است، نیز تحمل می‌کند، چنان‌که به مدد فداکاری عیسی‌مسیح، آثار بد آن کاهش یافته است.

همراهان و ملازمانی که در تصلیب ایزنهایم به تصویر کشیده شده‌اند، با ملازمانی که در قاب‌بست ایتالیایی کلاریس مستر تصویر شده‌اند، تفاوت دارند. تعداد این افراد کاهش یافته و این‌بار، اندوه و مصیبت مادر مسیح را نه دو مریم بلکه قدیس یوحنا تسلی می‌بخشد. چشمان مریم مقدس بسته است و به دلیل رنجی که تحمل می‌کند، چهره‌ای بی‌رمق و رنگ‌پریده دارد که به بالاپوش سفید و نه آبی او می‌ماند. در زیر صلیب، مریم مجدلیه (که این‌بار از ظرف روغن ـ نک. به: فصل ۳ ـ و لباس قرمزرنگش قابل شناسایی است) از ناراحتی دست‌هایش را به هم می‌مالد. در تخته‌ی پامحرابی که این سه نفر را در حال زاری بر پیکر مسیح نشان می‌دهد، فضای آرام‌تری در جریان است؛ گویی هر سه‌ی آن‌ها به دلیل آنچه از سر گذرانده‌اند، دیگر رمقی ندارند. شخص دیگری که تا اینجا به او اشاره نشد، یحیی تعمیددهنده است که در سمت راست مسیحِ مصلوب، ایستاده است. ما به دلایل متعددی، از جمله ظاهر فیزیکی‌اش، می‌دانیم که او یحیی تعمیددهنده است. او همچون انسانی عزلت گزیده تصویر شده، با پای برهنه است و پوست حیوان به تن دارد. کتابی که در دست گرفته، ویژگی مشخصه‌ی رایج پیامبران است و یحیی را به‌عنوان آخرین پیامبر عهد عتیق می‌شناساند که از ظهور مسیح خبر

داد. یحیی با حالت اشاره، توجه بیننده را به عیسی‌مسیح جلب می‌کند و از اینجا معلوم می‌شود که کلمات نوشته شده برروی تخته را یحیی خطاب به مسیح گفته است: «او باید فزونی یابد، من اما باید فرو نشینم». این گفته را که از انجیل یوحنا، ۳: ۳۰ برگرفته شده، به شیوه‌های مختلفی تفسیر کرده‌اند، اما به‌نظر می‌رسد گویای این نکته است که باید آگاه باشیم تصلیب مسیح در حد فاصل میان دوران عهد عتیق، که با یحیی تعمیددهنده بازنمود شده، و دوران عهد جدید، که با مسیح بازنمود شده، قرار دارد. بنابراین، تصلیب عیسی‌مسیح به معنای واقعی کلمه، نقطه‌ی عطف این دو دوران است. نوع بشر پس از تصلیب مسیح در زندگی خویش از موهبت لطف برخوردار شد و نجات یافت (همچنین، نک. به: فصل‌های ۴ و ۵).

از آنجا که یحیی تعمیددهنده پیش از تصلیب مسیح از دنیا رفته و در نتیجه، نمی‌توانسته در تصلیب مسیح حضور داشته باشد، حضورش در این تصویر با روایات تاریخی متعارض است. بنابراین، باید کارکرد این تصویر را نمادین، و نه صرفاً بازنمودی دانست. این نکته با توجه به بره‌ای که کنار پای یحیی است نیز معلوم می‌شود. یحیی تعمیددهنده، مسیح را به‌عنوان «بره‌ی خدا که جهان را از گناهان می‌زداید» (یوحنا، ۲۹/۱) توصیف کرده است. در اینجا بره، صلیبی را حمل می‌کند تا به روشنی بفهمیم که این مخلوق، اشاره‌ای نمادین به خود مسیح است. در کنار پای این بره یک جام قرار دارد که خون زخم سینه‌ی مسیح در آن می‌ریزد. از آنجا که می‌دانیم مسیح بره‌ی خداست، روشن است که خونی که در جام می‌ریزد، باید خون زخم مسیح باشد. این جزء از اثر ارتباط آشکاری را میان تصلیب مسیح، یعنی اصل قربانی شدن پیکر مسیح برای گناهان بشر، و مراسم نماز در عشای ربانی[1]،

1. Eucharist

یعنی بازآفرینی و نمایش دوباره‌ی قربانی شدن عیسی‌مسیح به‌طور مداوم در هر میز محرابی که بر رویش این تصویر از تصلیب از ابتدا جای گرفته، برقرار می‌کند.

دل‌بستگی نسبت به انسان بودن عیسی‌مسیح، پیکروی و رنج کشیدن و مرگ انسانی‌اش به موازات پرستش گوشت و خون او در عشای ربانی وجود داشت. در سال ۱۲۱۵، کلیسا آموزه‌ی تبدل جوهری[1] را تأیید کرد. بر اساس این آموزه، به واسطه انجام عمل تبرک که کشیش در حین مراسم عشای ربانی انجام می‌دهد، نان و شراب متبرک به‌طور کامل و از لحاظ فیزیکی به گوشت و خون مسیح تبدیل می‌شود بی‌آنکه هیچ تغییری در نمود بصری آن رخ دهد. در شام آخر، شب قبل از تصلیب، عیسی‌مسیح نان و شراب را برکت داد و ضمن گفتن این جملات آن‌ها را قسمت کرد: «این تن من است» و «این خون من است». بر اساس آموزه‌ی تبدل جوهری، مسیح می‌خواست با این سخنان به پیروانش بفهماند که اگر پیروانش از این دستور او که گفت «این کار را به یاد من انجام دهید»، اطاعت کرده و در آینده نان و شراب را متبرک کنند، موادی که به این روش متبرک شده‌اند، عیناً به گوشت و خون او تبدیل می‌شوند (متی، ۸: ۲۶-۲۸؛ مرقس، ۱۴: ۲۲-۲۵؛ لوقا، ۲۲: ۱۹-۲۰). آموزه‌ی تبدل جوهری از سال ۱۲۱۵ تا اوایل قرن شانزدهم موضع رسمی مورد قبول کلیسای مسیحی عام بود. با شکل‌گیری نهضت پروتستان (نک. به: فصل ۵) فرقه‌های مختلف مسیحی برداشت‌های متفاوتی را در خصوص جایگاه دقیق عشای ربانی عرضه کردند. این مواضع متفاوت را می‌توان در زنجیره‌ای از تفاوت‌ها ترسیم کرد؛ از این عقیده که نان و شراب متبرک در طی عشای ربانی حقیقتاً و مطلقاً به گوشت و خون مسیح تبدیل می‌شود (همان‌گونه که کاتولیک‌های رومی خاطرنشان کرده‌اند)،

1. transubstantiation

تا این عقیده که مراسم عشای ربانی صرفاً یادبودی برای اعمال مسیح در شام آخراست (همان‌گونه که در سنت پروتستان تندرو غالباً چنین تصور می‌شد). اما در زمان شکل‌گیری محجر محراب ایزنهایم هنوز تبدل جوهری به‌مثابه‌ی آموزه‌ی رسمی کلیسا قلمداد می‌شد. بنابراین، این محجر محراب به‌عنوان پس‌زمینه‌ای برای مراسم عشای ربانی عمل می‌کرد؛ آن هم مراسمی که تصور می‌شد که در آن، نان و شراب به گوشت و خون مسیح تغییرشکل می‌یابد. این اعتقاد وجود داشت که وقتی کشیش عباراتی را بازگو می‌کند که مسیح برای برکت بخشیدن گفته، تبدل صوری اتفاق می‌افتد و آن‌گاه است که کشیش، نان و شراب مقدس را بلند می‌کند تا عبادت‌کنندگان آن را ببینند. در حالتی که محجر محراب ایزنهایم کاملاً بسته بود، عبادت‌کنندگانی که در آنجا حضور داشتند، نان و شراب بالا برده شده را روی پس‌زمینه‌ای از دو تصویر مسیح بی‌جان مشاهده می‌کردند: در تصلیب و در زاری بر مسیح که در پامحرابی قرار دارند. حتی هنگامی که محجر محراب در حالت نیمه‌باز قرار داشت نیز علاوه بر آنکه نگاره‌های بشارت، تولد عیسی مسیح و رستاخیز مسیح قابل رؤیت بودند، باز هم نگاره‌ی زاری بر عیسی مسیح به‌عنوان پشت صحنه‌ای برای مراسم عشای ربانی مشاهده می‌شد.

در نتیجه‌ی ترکیب‌بندی دقیق این نگاره‌ی زاری بر مسیح، با توجه به آنکه قدیس یوحنا، پیکر مسیح را از زیر بغل گرفته، پیکره‌ی مسیح به صورت نیم‌تنه دیده می‌شود و بیننده می‌تواند جراحت خونین پهلوی مسیح را مشاهده کند. این بدان معناست که این تصویر روایی از آماده کردن پیکر مسیح برای تدفین، می‌تواند در اینجا همچنین سبب تأکید بر عبادت و تأمل در مورد پیکر مسیح و زخم‌ها و مصائب وی شود. فرایند هنری استخراج و اقتباس تصاویری برای عبادت از تصاویر روایی مربوط به مصائب مسیح از دو قرن پیش از محجر محراب ایزنهایم شروع به شکل‌گیری کرد. یکی از

مشهورترینِ این تصاویر عبادی، "نگاره‌ی پیتِا"[1]، یعنی "نگاره‌ی سوگ"[2] یا "مرد مصائب"[3] است. این تصویر به‌طور خاص به مسیح مصلوب می‌پردازد و او را به شکل بی‌جان و با پیکری مجروح نمایش می‌دهد. "مرد مصائب" معمولاً به صورت نیم‌قد، گاه ایستاده در قبر و گاهی در برابر صلیب تصویر می‌شود. پیکر مسیح را گاهی فرشتگان نگه داشته‌اند و گاه تنهاست؛ و معمولاً چشم‌هایش بسته و دستانش روی سینه جمع شده، به نحوی که زخم‌های روی دست‌ها و پاهایش آشکارا قابل مشاهده است.

نقاشی دولته‌ای[4] متعلق به قرن چهاردهم که در بوهمیا کشیده شده، تصویر عذراء و کودک را در قسمت چپ با تصویر مرد مصائب در سمت راست، جفت کرده است (تصویر ۱۰). در اینجا نیز، همچون در تخته‌بست اومبریایی[5] کلاریس مستر، مسیح کودک به گونه‌ی شمایل‌های بیزانسی صورت خود را به مادرش چسبانده است. در تخته‌بست دیگر، نیم‌تنه‌ی مصلوب مسیح که چشمانش بسته و سرش به جانبی افتاده است، زخم‌های دستان عیسی‌مسیح را به نگاه خیره‌ی بینندگان نشان می‌دهد. با وجود این، دست‌های مسیح بی‌جان تا حدودی حرکت دارد، یا در حال اشاره است. انگشت اشاره‌ی دست چپ بلند شده و مستقیماً به زخم پهلویش اشاره می‌کند؛ گویی بیننده را فرامی‌خواند تا به ویژگی خاص این تصویر بیندیشد. (غالباً به زخم پهلوی مسیح اهمیت خاصی داده می‌شد، از این جهت که در نزدیکی قلب مسیح قرار داشت، اما گاهی نیز به تنهایی تصویر می‌شد از این جهت که خودش به نفسه موضوع تأمل قرار گیرد. این تصویر بعدها به تصویر نمادین "قلب مقدس"[6] مسیح بدل شد.) انگشتان دست دیگر مسیح روی کتیبه‌ای قرار گرفته که در پایین تصویر نقاشی

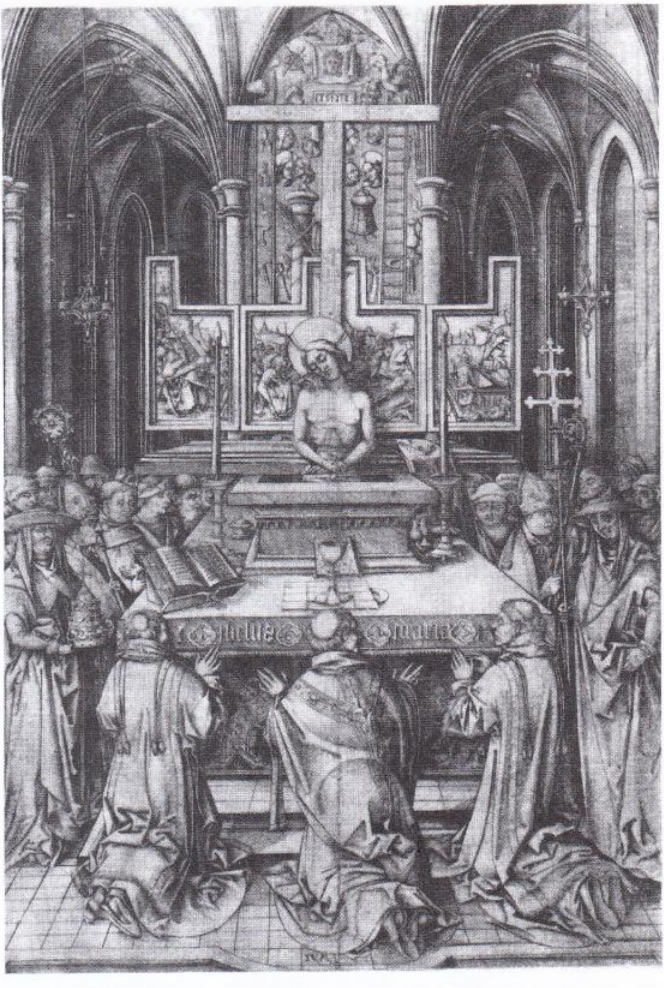
1. Imago Pietatis
2. Image of pity
3. Man of Sorrows
4. diptych
5. Umbria
6. Sacred Heart



۱۰. نقاش بوهمیایی ناشناس، نقاشی دولته‌ای عذراء و کودک و مرد مصائب، گالری هنر کالسروئه، حدود ۱۳۵۰

شده و به عبارت "رحمت الهی"[1] اشاره می‌کند. این عبارت نشان می‌دهد که هدف از این نقاشی، آن است که بیننده درک کند تصلیب، یا همان قربانی شدن مسیح، دلیلِ رحمت، شفقت و لطف خدا به انسان است.
تصویر مرد مصائب به شهودی مربوط می‌شود که گویا در قرن ششم میلادی برای پاپ گریگوری کبیر[2] (همچنین، نک. به: فصل ۴) روزی در خلال اجرای مراسم عشای ربانی در رُم رخ داده است. چنین گفته‌اند که وقتی گریگوری، نان و شراب را برکت بخشید، عیسی‌مسیح از فراز محراب بروی متجلی شد. این تجلی، تأیید آشکاری بر آموزه‌ی "حضور واقعی" پیکر مسیح در عشای ربانی قلمداد شد زیرا در همان لحظه‌ای که قرار بود نان و شراب به گوشت و خون مسیح تبدیل شود، خودِ مسیح به صورت جسمانی برفراز محراب ظاهر شده بود. پاپ برای گرامیداشت آن واقعه دستور داد نگاره‌ای دقیقاً شبیه آنچه را که شاهدش بود، تصویر کنند. تصویر معرّق به جا مانده در کلیسای سانتا کروچه[3] در اورشلیم، روم، در قرون وسطای متأخر، به‌عنوان تصویر اصلی که گریگوری ساخته بود، قلمداد می‌شد (و راهبان کارتوزی که سرپرستی کلیسایی که این تصویر مذکور در آنجا قرار داشت، برعهده‌ی آن‌ها بود نیز چنین تبلیغ می‌کردند)، علی‌رغم آنکه تصویر واقعاً به قرن ۱۲ یا ۱۳ برمی‌گردد. راهبان سانتا کروچه در قرن پانزدهم از گراورساز[4] آلمانی، ایسرائل وان مکِنِم[5] که مشهورترین باسمه‌ساز آن دوران بود، درخواست کردند تا گراورهایی از شمایل معرّق آن‌ها و از واقعه‌ی خارق‌العاده‌ی مراسم عشای ربانی گریگوری بسازد. مؤمنان تعداد زیادی از این نسخه بدل‌ها را خریداری می‌کردند. دلیلش هم تا حدودی این بود که نه فقط کلیسای سانتا کروچه، بلکه کلیسای عام نیز با شورواشتیاق تصویر مرد

1. misericordia domini
2. Gregory the Great
3. Santa Croce
۴. Engraver، قلم زن و حکاک و در صنعت چاپ، به معنی کلیشه‌ساز.
5. Israhel van Meckenem



۱۱. ایسرائل وان مکنِم، عشای ربانی گریگوری، لندن، موزه‌ی بریتانیا، دهه‌ی ۱۴۹۰

مصائب را تبلیغ می‌کرد. کلیسا به کسانی که در برابر برخی از تصاویر عبادت می‌کردند، وعده‌ی آمرزش می‌داد. در خصوص تصویر مرد مصائب، آمرزش یعنی بخشوده‌شدن بیست هزار سال عذاب جهنم نه‌تنها به واسطه‌ی اثر اصیل رومی، بلکه حتی به واسطه‌ی نسخه کپی‌های آن و نیز تصاویر مراسم عشای ربانی گریگوری که به آن مربوط بود هم حاصل می‌شد. همه‌ی نگاره‌های بعدی از مرد مصائب (که در قرون سیزدهم و چهاردهم به‌سرعت در غرب تکثیر شد) به‌عنوان "کپی‌هایی" از نسخه‌ی اصلی متعلق به گریگوری قلمداد می‌شدند. (در واقع، احتمالاً افسانه‌ی شهود گریگوری پس از این‌گونه نگاره‌ها و به‌عنوان وسیله‌ای برای توضیح آن‌ها شکل گرفته است.)

گراوری که امروزه در موزه‌ی بریتانیا[1]، در لندن قرار دارد، نیم‌تنه‌ای از مرد مصائب را نشان می‌دهد که به‌محض آنکه مراسم تبرک صورت گرفته، بر فراز محراب از گور خارج شده است (تصویر۱۱). این گراور به روشنی اموری را که مشخصه‌های مهم شمایل‌شناختیِ شمایلِ معرّق اصلی قلمداد می‌شد، بازآفرینی می‌کند: وضعیت پیکر مسیح در برابر صلیب؛ موقعیت سر که به یک سو افتاده است؛ گیسوان آویخته روی شانه‌ها؛ چشمان بسته؛ زخم‌های مشهود روی دست‌ها و پهلو. این ویژگی‌ها عیناً در نقاشی دو لته‌ای بوهمیایی نیز به‌چشم می‌خورد (تصویر۱۰). این امر نشان می‌دهد احتمالاً هر دو اثر کمابیش به‌عنوان نسخه‌ی "کپی"هایی از نسخه‌ی "معتبر" اصلی در نظر گرفته می‌شدند.

تصویر مرد مصائب آشکارا از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بود، زیرا تصور بر این بود که از "شباهتی حقیقی" به مسیح برخوردار است، گزارشی از مرگ عیسی‌مسیح روی صلیب و شاهدی بر حضور واقعی گوشت و خون وی در مراسم عشای ربانی است. این جنبه‌ها از تصویر مرد مصائب موجب شد

1. British Museum

که کپی‌ها و نسخه بدل‌های زیادی از آن در مناطق مختلف، قالب‌های مختلف و برای حامیان مختلف و اهداف مختلف تولید شود. این تصویر، همچون کتاب اوقات که در فصل پیشین مورد بررسی قرار گرفت، از دیگر آثار "پرفروش" زمان خود بود.

۳

قدیسان

مراسم اعطای قدیسی به قدیسان یعنی افرادی که به‌طور خاص به‌عنوان افراد با فضیلت و مقدس شناخته شده‌اند از همان ابتدا از اهمیت ویژه‌ای در آیین مسیحیت برخوردار بوده است. (واژه‌ی saint (قدیس) از واژه‌ی یونانی sanctus – که مؤنث آن sancta است می‌آید و به معنای "مقدس" یا "تقدیس شده" است. در شرق مسیحیت، واژه‌ی یونانی معادل آن، hagios یا hagia به کار برده می‌شود.) مشخصه‌ی بخش بزرگی از هنر مسیحی، بازنمایی این اشخاص مورد ستایش است؛ از نخستین قدیسان، از جمله ملازمان خود عیسی مسیح همچون پطرس قدیس[1] گرفته تا قدیسان قرون وسطی، همچون قدیس فرانسیس آسیزی[2] (وفات ۱۲۲۶). کلیسای کاتولیک روم همواره برخی افراد را به‌عنوان قدیس تأیید می‌کند، تصاویر قدیسان جدید نیز هنوز ساخته می‌شود و این تصاویر در خانه‌ها و کلیساهای کاتولیک سراسر جهان موجود

1. St Peter
2. St Francisco of Assisi

است. برای نمونه، تصاویر پدر پیو[1]، راهب ایتالیایی عضو طریقه‌ی کاپوچین[2] که در سال ۱۹۶۸ درگذشت و در سال ۲۰۰۲ به‌طور رسمی به‌عنوان قدیس معرفی شد به ویژه در ایتالیا و آمریکا به‌شدت رایج و همگانی گردید.

در کلیسای اولیه، سازوکار متعارف و قاعده‌مندی برای شایسته‌ی تقدس دانستن یا متمایز کردن برخی از اموات مسیحی که رسماً قدیس شناخته می‌شدند، وجود نداشت. سازوکار قاعده‌مند برای اعطای عنوان قدیسی، صرفاً در طی قرون وسطای متأخر شکل گرفت (به ذیل نگاه کنید). با وجود این، برخی افراد از تقدس ویژه‌ای برخوردار شدند، به‌خصوص حواریون که نخستین پیروان مسیح بودند و شهدایی که در راه ایمان‌شان جان باختند. چنین تصور می‌شد که شهداء به دلیل آماده شدن برای مرگ از برای باورهای مسیحی خود، بالاترین شاهد را برای حقانیت آموزه‌های مسیح، مرگ و رستاخیز او عرضه کرده‌اند. (واژه martyr به معنای شهید از واژه‌ی یونانی martus به معنای "شاهد" می‌آید.) کل جامعه‌ی مسیحی به این قدیسان و شهداء احترام می‌گذاشتند و در سالروز مرگ آن‌ها بر سر مزارشان گرد هم می‌آمدند و در مراسم عشای ربانی شرکت می‌کردند. بنابراین، آرامگاه قدیس به مرکز زیارت وی تبدیل می‌شد و روز درگذشتش، روز ویژه‌ی بزرگداشت وی قرار می‌گرفت. بنابراین در دوره‌ی مسیحیت اولیه، از لحاظ جغرافیایی برای زیارت قدیسان بر جایی که بقایا و یادگارهایی از آن‌ها به خاک سپرده شده بود، تأکید می‌شد. این یادگارها به‌عنوان چیزهایی که از نیروی معنوی خاصی برخوردار بودند، مورد احترام قرار می‌گرفتند. مردم با این اعتقاد که مجاورت فیزیکی با یادگارهای قدیسان آثار سودمندی در پی دارد، به امید کسب منفعتی که غالباً شفای بیماری یا معلولیتی بود، به سفر زیارت آرامگاه

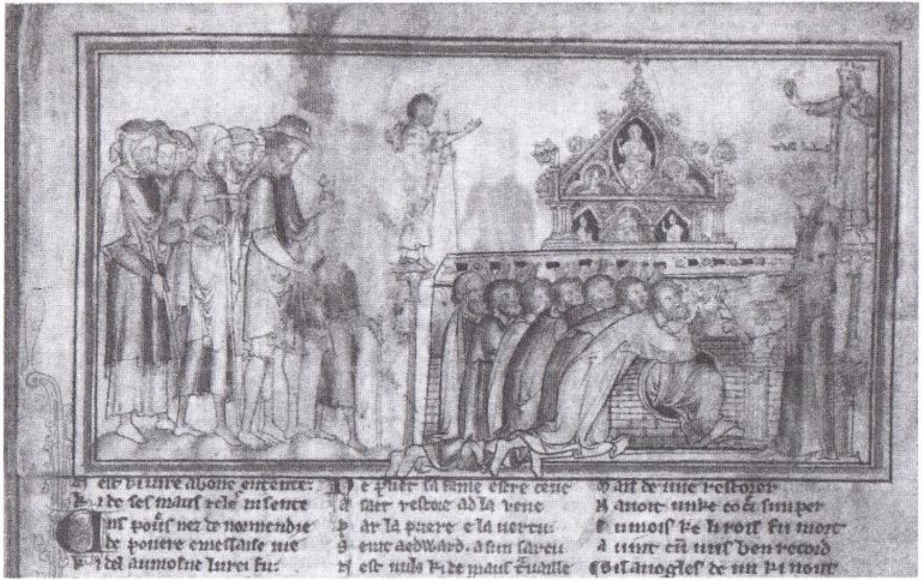
1. Padre Pio

2. Capuchin

قدیسان می‌رفتند. به دلیل این نیاز عبادی برای دیدن محل خاک‌سپاری قدیسان و تا حد ممکن نزدیک‌شدن به مرقد واقعی یا صندوق، که پیکر قدیس درون آن گذاشته می‌شد، واژه‌ی "مرقد"[1] در کاربرد رایج به معنای جایی که قدیس در آن مورد احترام قرار می‌گیرد نیز به کار برده شد. یادگارها غالباً در صندوق‌های فلزکاری‌شده‌ی گران‌بهایی نگه‌داری می‌شد که با تندیس یا زیورآلات، جواهرات و لعاب مینایی تزئین شده بودند. معابدی که برای یادگارهای گران‌بها ساخته می‌شد، غالباً به شکل شیروانی‌دار، همچون ساختمان‌های کوچک بود و بام دوشیب[2] داشت. مقبره‌ها و آرامگاه قدیسان در انگلستان و مناطق دیگری که جریان شمایل‌شکنی را طی نهضت اصلاح دین قرن شانزدهم و پس از آن (نک. به: فصل ۵) تجربه کردند، تخریب شدند و آن آثار فلزکاری‌شده‌ی گران‌بها ذوب شدند، به نحوی که شواهد مستقیم مادی اندکی درباره‌ی شکل آن‌ها در این مناطق در اختیار داریم. اما چنین به‌نظر می‌رسد که بازنمودهای معاصرآن‌ها، همچون تصاویری که در نسخه‌ی خطی انگلیسی نورماندی قرن سیزدهم درباره‌ی زندگی قدیس ادوارد خستو[3] وجود دارد (تصویر۱۲)، نشان می‌دهند که فرم مرقدهای انگلیسی شبیه نمونه مقبره‌های به جا مانده در دیگر جاهای اروپا است. این تصویر، زائرینی را نشان می‌دهد که برای عبادت در برابر مزار قدیس ادوارد، پادشاهِ قدیس انگلیسی که در صومعه‌ی وست مینستر[4] به خاک سپرده شد، زانوزده‌اند. سکویی سنگی، مزار را نگه داشته، خودِ آرامگاه فلزکاری‌شده و با تندیس‌های کوچک و نیز تزئینات جوانه‌ای[5] و پایانه‌های تزئینی[6]، مزین شده است. یکی از زائران به درون حفره‌ای رفته که در مرقد قرار دارد. دلیلش این است که صندوقی که

۳

1. shrine
2. pointed roof
3. St Edward the Confessor (ادوارد اعتراف نیوش)
4. Westminster Abbey
5. decorative crockets
6. decorative finials (سرمناره، تاج)



۱۲. آرامگاه قدیس ادوارد خستو از تاریخ شاه ادوارد قدیس، کمبریج، کتابخانه‌ی دانشگاه، MS. Ee.3.59, fo. 30، حدود ۱۲۵۵ - ۱۲۶۰

ادوارد در آن دفن شده، بالا قرار گرفته است. بنابراین وی این کار را به منظور هرچه نزدیک‌ترشدن به پیکر این قدیس انجام داده است.

زیارت یادگارهای قدیسان توسط مسیحیان از جهاتی به دلیل منافع فیزیکی قابل درکی همچون معجزه‌ی شفابخشی صورت می‌گرفت. اما در عین حال، زیارت قدیسان و یادگارهای‌شان به دلیل سودمندی آن‌ها به‌عنوان شفاعت‌کننده نیز بود: زائران امیدوار بودند که با زیارت قدیس برگزیده‌ی خود از او بخواهند تا در پیشگاه پروردگار برای آن‌ها یا کسی که برایش استمداد می‌طلبند، دعا کند.

پیوند اصیل میان مزار شهداء و مراسم عشای ربانی که جماعت‌های مسیحی در آن مزارها برگزار می‌کردند، به این معنا بود که محراب‌ها نیز مثل مرقدها، با پیکر قدیسان پیوند دارند: کلیساها حتی‌الامکان هرچه نزدیک‌تر به محل تدفین قدیسان ساخته می‌شدند و در صورت امکان، محراب بر فراز خودِ قبر ساخته می‌شد. بر این اساس، محراب و کلیسایی که آن را احاطه کرده بود، به نام آن قدیس نامیده می‌شد و به بزرگداشت وی اختصاص می‌یافت. بعدها به دلیل ساختِ کلیساهای بیشتر و درنتیجه، محراب‌های بیشتر، دیگر همیشه این امکان وجود نداشت که هر محراب را با قبر یک قدیس مرتبط کنند. برای حفظ ارتباط میان یادگارهای قدیسان و جایگاه محراب عشای ربانی، به این صورت عمل می‌کردند که در هنگام وقف محراب، یادگارهای کوچکی را در بدنه‌ی آن قرار می‌دادند. تخته نقاشی‌هایی برای نصب بر فراز محراب‌هایی که به قدیسان اختصاص داده شده بودند، یا بر فراز قبر ـ محراب‌ها تهیه شد. قبر ـ محراب‌ها همان‌طور که از نام‌شان پیداست، مجموعه‌ای از قبر و محراب مرتبط با آن بودند. این تصاویر نقاشی، نشان‌دهنده‌ی هویت قدیسی بودند که در آن محل خاص، مورد ستایش قرار می‌گرفت و زائرین را به ستایش آن قدیس ترغیب

می‌کردند. محجر محراب هر قدیس اغلب آمیزه‌ای بود از تصویری مرکزی که آن قدیس را معمولاً به صورت تمام قد، ایستاده یا نشسته بر تخت، مجسم می‌کرد و صحنه‌هایی از زندگی او که گاهی شامل بازنمودهایی از معجزاتی بود که به آن قدیس نسبت داده می‌شد. سیمونه مارتینی[۱]، نقاش مکتب سیه‌نا[۲]، تخته‌ای نقاشی کرده که قدیس لوئیز اهل تولوز[۳] را مجسم می‌کند. این تخته نقاشی اکنون در ناپل است (تصویر ۱۳). تصویر اصلی، قدیس لوئیز را به‌عنوان یک اسقف قدیس فرانسیسی در حالتی نشان می‌دهد که بر تخت نشسته، فرشتگان بر سرش تاج گذاشته‌اند و او بر سر مرد دیگری که زیر پای او زانو زده، تاج می‌گذارد. آن مرد، برادر کوچک‌تر لوئیز، روبر دوم پادشاه ناپل (روبر آنژو)[۴] است که وقتی لوئیز به قصد پیوستن به طریقه‌ی فرانسیسی از تاج و تخت کناره‌گیری کرد، وی سلطنت خاندان پادشاهی آنژوَن[۵] ناپل را بر عهده گرفت.

در قسمت پامحرابی این تخته‌بست (چهارمین صحنه از سمت چپ، تصویر ۱۴) تصویری از مراسم تشییع قدیس لوئیز که در کلیسایی فرانسیسی در مارسِیْ[۶] در آگوست ۱۲۹۷ اتفاق افتاد، به چشم می‌خورد. قداست قدیس لوئیز با نشان دادن این واقعیت ثابت می‌شود که از همان آغاز، معجزه‌هایی از او دیده شده است؛ مثلاً افراد بیمار و افلیجی که در نزدیکی پیکرش قرار گرفته‌اند، شفا یافته‌اند. دو بیمار، یکی فلج و دیگری که گویا دچار صرع یا جنون است، در مقابل زائری که ایستاده، قرار گرفته‌اند. از قرار معلوم، قدیس لوئیز آن زائر را شفا داده و زائر برای تصدیق این واقعیت، به پیکر او اشاره می‌کند. احتمالاً این تخته‌بست برای نصب در مرقد قدیس لوئیز، در مدفن

1. Simone Martini
2. Sienese
3. St Louis of Toulouse
4. King Robert II Naples (Robert of Anjou)
5. Angevin
6. Marseilles



۱۳. سیمونه مارتینی، قدیس لوئیز اهل تولوز، ناپل، موزه‌ی ملی کاپودیمونته، حدود ۱۳۱۷



۱۴. سیمونه مارتینی، مراسم تشییع قدیس لوئیز، پامحرابی تخته‌بست قدیس لوئیز(بخشی از تصویر۱۳)

اصلی او در مارسی یا در ناپل که روبر آنژو، مغز لوئیز را به‌عنوان یادگاری از او به آنجا برگرداند، در نظر گرفته شده بود. از قرار معلوم، تصویر شفای بیماران در مراسم تشییع قدیس لوئیز زائرین مرقد لوئیز را به قدرت و تأثیر یادگارهای او دلگرم می‌نموده و آن‌ها را به عبادت و ادای نذورات در مقبره‌ی وی تشویق می‌کرد. کلیساهایی که قدیسانی موفق داشتند، می‌توانستند انتظار کسب

مبالغ هنگفتی را از نذوراتی که زائرین بازدیدکننده ادا می‌کردند، داشته باشند. در نتیجه، نامزدهای مقام قدیسی، همچون لوئیز اهل تولوز، با شدت و حرارت از سوی کلیساهایی که پیکر این قدیسان در آن‌ها به خاک سپرده شده بود و همین‌طور جماعت‌های مذهبی که این افراد به آن‌ها منتسب بودند (مثلاً فرقه‌ی فرانسیسی برای لوئیز اهل تولوز) تبلیغ می‌شدند. روبر آنژو نیز خود شخصاً به‌شدت در اقداماتی که به اعطای مقام قدیسی به لوئیز انجامید، به‌طور تنگاتنگی دخیل بود، چرا که مشروعیت حکومت وی به واسطه‌ی قدیس شدن لوئیز و متعاقب آن، تأیید ضمنی تصمیم لوئیز مبنی بر واگذار کردن تاج و تخت به برادر کوچکش توسط کلیسا، به میزان زیادی افزایش می‌یافت.

تاریخ ساخت تخته‌بست لوئیز اهل تولوز را معمولاً پس از سال ۱۳۱۷، یعنی سال اعطای مقام قدیسی به لوئیز دانسته‌اند و این اثر را غالباً به‌عنوان یادبودی برای آن واقعه که از اهمیت بسیار زیادی نزد روبر آنژو برخوردار بود قلمداد کرده‌اند. اما به همان میزان امکان دارد که این تخته‌بست پیش از اعطای مقام قدیسی به لوئیز، و به‌عنوان بخشی از تلاش‌هایی که فرانسیسی‌ها و خانواده‌ی سلطنتی آنژون در خصوص کسب مقام قدیسی برای او به خرج دادند، سفارش داده شده باشد. در قرن سیزدهم، فرایند شناسایی قدیسان از ابراز احساسات محلی و شناسایی معجزات یا زندگی مقدس شخص، آن‌گونه که در کلیسای متقدم مسیحی انجام می‌شد، تغییر یافت و سازوکار اعطای مقام قدیسی به‌طور روزافزونی تحت کنترل مقام پاپی[1] قرار گرفت. در زمان مرگ لوئیز اهل تولوز فرایند قانونی سفت و سختی برای آزمودن حقانیت ادعاهایی که برای کسب مقام قدیسی مطرح می‌شد، شکل گرفته بود.

1. Papacy

می‌بایست گزارش دقیقی از زندگی آن شخص به رسمیت شناخته می‌شد و قداست وی به اثبات می‌رسید. همچنین، معجزات آن قدیس باید مورد تأیید قرار می‌گرفت. آثار هنری می‌توانستند از طریق نشان دادن صحنه‌های احتمالی مهمی از زندگی قدیس، به این فرایند کمک کنند. صحنه‌های پامحرابی تخته‌بست قدیس لوئیز چنین کاری انجام می‌دهند. در این صحنه‌ها، درخواست لوئیز برای پیوستن به فرانسیسی‌ها، ورود او به طریقه‌ی فرانسیسی و تقدیس او به‌عنوان قدیس، چنان‌که پیش‌تر ذکر شد، معجزه‌ی شفابخشی‌اش و در تصویر پنجم پامحرابی، معجزه‌ی دیگری که در خصوص احیاء کودکی بیمار یا مرده است، همه و همه به تصویر کشیده شده است. موضوع دقیق تصویر مرکزی پامحرابی مشخص نیست اما یقیناً کل این مجموعه تصاویر به معرفی و تبلیغ شخص قدیس لوئیز اختصاص داده شده است. هویت او با وسایل مختلفی آشکار می‌شود، از جمله: بازنمایی ویژه‌ی این قدیس بر تخته‌بست مرکزی، پامحرابی روایتگرانه که وقایع کلیدی زندگی وی را به تصویر می‌کشد و گل زنبق، نشان خانواده‌ی پادشاهی فرانسه که با خانواده‌ی سلطنتی آنژون مرتبط بودند، برروی قاب تخته‌بست. قداست او از طریق بازنمودش در هاله‌ای از نور درحالی‌که فرشتگان برسرش تاجی آسمانی می‌گذارند و نیز از طریق بازنمود معجزاتش نشان داده شده است.

تخته‌بست قدیس لوئیز به بزرگداشت یک فرد قدیس در محلی که به جماعت پیروان خاص وی تعلق دارد، مربوط است. اما در محجر محراب‌های بزرگ، مثلاً در جاهایی که هویت قدیسان به راحتی از بافت، موقعیت، یا ظاهر خاص فیزیکی آن‌ها برنمی‌آید، قدیسان اغلب همراه با یکدیگر دیده می‌شوند. هنرمندان در این‌گونه موارد، راهکارهای متعددی را برای آشکار کردن هویت قدیسانی که به تصویر کشیده شده‌اند، به کار گرفته‌اند. گاه قدیسی خاص بنا به روایات با ظاهر فیزیکی خاصی مشخص می‌شد؛ برای

نمونه قدیس پطرس تقریباً همیشه با مویی سفید و ریشی سفید نشان داده شده و معمولاً لباسی زردرنگ تن کرده است. قدیس پولس[1] مو و ریشی تیره دارد. مریم مجدلیه موهای بلند و باز دارد و جامه‌ی قرمز به تن می‌کند و به همین صورت، گاهی اوقات همین کافی‌ست تا سرنخی به دست‌مان دهد که هریک از این قدیسان را بشناسیم و مثلاً دریابیم که آن تصویر، بازنمودی از قدیس پطرس و قدیس پولس است. اما وقتی، چنان‌که رایج هم بود، محجر محراب بازنمودهایی از قدیسان متعددی را در بر داشت، که احتمالاً برخی از آن‌ها ناشناخته‌تر از بقیه بودند، هنرمند به ناچار باید راهکارهای دیگری برای شناساندن هریک از اشخاص به کار می‌بست. گاهی هر یک از قدیسان از طریق کتیبه‌هایی متنی شناسانده می‌شدند و گاه اسم‌شان درون هاله‌های طلایی‌شان حک می‌شد. اما جایی که شناساندن چهره‌ها با کتیبه‌های متنی عملی نبود یا جایی که انتظار نمی‌رفت همه‌ی بینندگان این تصاویر قادر به خواندن چنین کتیبه‌هایی باشند، باید وسایل دیگری برای شناساندن در نظر گرفته می‌شد.

رایج‌ترین راه (برای شناساندن قدیسان) این بود که به هر قدیس "صفت مشخصه‌ای" نسبت داده می‌شد، یعنی موضوعی که به‌طور ویژه‌ای به آن قدیس مربوط بود. آن صفت مشخصه که به‌عنوان یک "اتیکت" تصویری عمل می‌کرد، به واقعه‌ی مهمی در زندگی قدیس یا به دستاورد ویژه‌ای اشاره داشت که قدیس به واسطه‌ی آن شناخته می‌شد. به‌عنوان مثال، مریم مجدلیه اغلب ظرف دردار کوچکی را حمل می‌کند که یادآور این روایت است که او پاهای عیسی‌مسیح را شست، با موهای خود آن‌ها را خشک کرد و با روغن گران‌بهایی آن‌ها را چرب کرد (لوقا، ۸: ۳۷-۳۸). در بسیاری

1. St Paul

از موارد، صفات قدیسان به نحوه‌ی مرگ آن‌ها مربوط بود؛ از جمله قدیس استفان[1]، شهید اول که در اثر سنگسار جان باخت و بنابراین، معمولاً با سنگی بر بالای سرش نشان داده می‌شود؛ یا قدیس بارتولوما[2] که زنده‌زنده پوست او را کندند و بنابراین، او چاقویی را حمل می‌کند. این‌گونه داستان‌ها درباره‌ی شهادت، گاه به سنت‌هایی پروبال می‌داد که در آن‌ها قدیسان با اصناف خاصی از مردم مرتبط دانسته می‌شدند، آن هم به نحوی که از دیدگاه یک شخص مدرن ممکن است تا حدی زشت یا حتی، با نگاهی سخت‌گیرانه‌تر، توهین‌آمیز به‌نظر برسد. مردم به قدیس استفان به‌عنوان قدیس حامی کسانی که سردرد داشتند و به قدیس بارتولوما به‌عنوان قدیس حامی دباغان و چرم‌کاران متوسل می‌شدند.

از قرن چهاردهم به بعد گروه‌هایی از قدیسان که هریک صفت مشخصه‌ای داشت، به ویژگی متعارفی در هنر مسیحی تبدیل شدند. محجرمحراب‌های بزرگی به شیوه‌ی رایج ساخته شد که تخته‌بست مرکزی آن‌ها عذراء و کودک، مسیح مصلوب، تاج‌گذاری مریم یا بازنمودهایی از این دست را نشان می‌داد و در کنار آن، دو یا چند تخته‌بست جانبی، که گروه‌هایی از قدیسان به همراه صفت مشخصه‌ی خود در آن‌ها گرد آمده بودند. محجر محرابِ یحیی تعمیددهنده و قدیس یوحنای راوی انجیل[3] که هانس مِملینگ[4] آن را در سال ۱۴۷۹ برای نمازخانه‌ی بیمارستان قدیس یوحنا در بروژ نقاشی کرده، چند نمونه‌ی مختلف استفاده از صفات مشخصه‌ی قدیسان برای شناساندن آن‌ها را نشان می‌دهد (تصویر۱۵).

تخته‌بست مرکزی عذراء و کودک نشسته بر تخت را نشان می‌دهد که گروهی از قدیسان، شامل دو مرد که در قسمت عقب ایستاده‌اند و دو زن

1. St Stephen
2. St Bartholomew
3. *St John the Baptist and St John the Evangelist*
4. Hans Memling

که در قسمت جلو نشسته یا زانو زده‌اند، آن‌ها را همراهی می‌کنند. این‌گونه آرایش قدیسان در پیرامون عذراء و کودک اغلب با اصطلاح ایتالیایی sacra conversazione شناخته می‌شود. اگرچه می‌توان این اصطلاح رابه صورت تحت‌اللفظی به انگلیسی holy conversation (گفت‌وگوی مقدس) ترجمه کرد، اما معمولاً این اشخاص در حال گفت‌وگو نشان داده نمی‌شوند: آن‌ها صرفاً با یکدیگر در مکانی واحد گِرد هم آمده‌اند. در واقع، همان‌گونه که رونا گافن[1] اشاره کرده، معنای قدیمی‌تر اصطلاح conversazione، آن‌گونه که در زمان آغاز آفرینش چنین نقاشی‌هایی به کار می‌رفت، "اجتماع" بود و بنابراین، می‌توان این نقاشی‌ها را بازنمودی از "جماعتی مقدس" در نظر گرفت. دو قدیسه‌ای که در پیش‌زمینه مشاهده می‌شوند، شهدای مریم عذراء هستند که مراسم عبادی مربوط به آن دو از لحاظ اصالت غیرقطعی است و غالباً در تصاویری که آرایشی این‌چنین دارند، همراه هم ظاهر می‌شوند. در سمت راست، قدیسه باربارا[2] قرار دارد. گفته می‌شود که او به واسطه‌ی اقدامات امپراتور ماکسیمیان[3] در آزار مسیحیان (حدود سال ۳۰۳) کشته شده است. \افسانه‌های زرین داستان چگونگی زندانی شدن او به دست پدرش در یک برج را به نحوی که هیچ مردی نمی‌توانسته او را ببیند، روایت می‌کند. بر همین اساس، برج به‌عنوان صفت مشخصه‌ی او به کار رفته است. در این محجر محراب، بنای کوچکی با جزئیات مفصل معماری، از جمله یک برج، پشت‌سر این قدیسه روی زمین قرار گرفته است. در دیگر بازنمودها، او برج کوچکی در دست دارد. اینکه او جذب یک کتاب شده است، احتمالاً به تصمیم او پس از گرویدن به مسیحیت برای زندگی به‌عنوان یک راهبه اشاره می‌کند. این تغییر کیش برای پدر او امری ناخوشایند بود و پدرش او را

1. Rona Goffen
2. St Barbara
3. Emperor Maximian



۱۵. هانس مملینگ، محجر محراب یحیی تعمید دهنده و قدیس یوحنای راوی انجیل (در حالت باز)، بروژ، بیمارستان قدیس یوحنا، ۱۴۷۹

تحویل داد تا به مرگ محکوم شود. پدرش از بخت بد، براثراصابت صاعقه به مرگی نابهنگام درگذشت. براساس نتیجه‌گیری از این ارتباط که ممکن است کمی عجیب به‌نظربرسد، قدیسه باربارا به‌عنوان محافظی در برابرمرگ ناگهانی مورد استمداد و توسل قرار گرفت. همطراز با باربارا، در سمت چپ تخته‌بست اصلی محجر محراب، قدیسه کاترین اسکندریه‌ای[1] قرار دارد که برحسب این روایت که از خاندانی اصیل بوده، تاجی برسردارد. چنین گمان می‌رود که او نیز مانند باربارا در قرن چهارم میلادی می‌زیست. او به این دلیل که مسیحی بود، از ازدواج با امپراتور روم سر باز زد و گفت که خودش را به مسیح تقدیم کرده و عروس اوست. او را به همین دلیل، مورد آزار و شکنجه قرار دادند و پس از آن گویا سراز تنش جدا کرده، به شهادت رساندند. به دلایل متعددی این تصویررا متعلق به قدیسه کاترین دانسته‌اند. نخست، اینکه مسیح- کودک با او تماس جسمانی دارد و حلقه‌ای در انگشت او می‌کند. این امربه توصیف قدیسه از خود به‌عنوان "عروس مسیح" اشاره دارد. جلوی قدیسه شمشیری را روی زمین مشاهده می‌کنیم که یادآور به شهادت رسانیدن او از طریق جداکردن سراز بدنش است. چرخ شکسته‌ای که روی قالی جلوی کاترین افتاده، صفت مشخصه‌ی دیگری است. این چرخ به یکی از شکنجه‌هایی که براو روا داشته‌اند، اشاره دارد که طی آن او را به چرخ گاری بستند، به نحوی که براثرچرخیدن چرخ گاری، بدنش خُرد شود. اما درواقع، وقتی شکنجه‌گران به این کار اقدام کردند، خود چرخ شکست همان‌طور که اینجا نیز چرخ به شکل شکسته نشان داده شده است. "چرخ کاترین"[2] که نوعی وسیله‌ی گردان آتش‌بازی است، نام خود را از همین‌جا گرفته است. چرخ کاترین، رایج‌ترین صفت مشخصه درتصاویرمربوط به این

1. St Catherine of Alexandria
2. Catherine's wheel

قدیسه است (به‌عنوان نمونه، نک. به: رافائل، قدیسه کاترین، لندن، گالری ملی، حدود ۱۵۰۷-۱۵۰۸)[1]. غالباً قدیسه باربارا و قدیسه کاترین با یکدیگر به تصویر کشیده می‌شدند و معمولاً در هنگام سختی‌ها از ایشان استمداد طلبیده می‌شد. در بافت بیمارستانی که این محجر محراب برای آن ساخته شده بود، وجود این دو قدیسه از مناسبت بیشتری نیز برخوردار بود. قدیسه کاترین، به‌عنوان عروس مسیح، الگویی برای جماعت رهبانی پاک‌دامن بود و قدیسه باربارا به‌عنوان محافظی در برابر مرگ نابهنگام، تسلی خاطر بود برای بیمارانی که امراض صعب‌العلاج داشتند و از تصور مردن بدون آمادگی لازم و انجام شعائر، هراس داشتند.

در توازن با این دو بانوی قدیسه، دو قدیس به تصویر کشیده شده‌اند. همان‌طور که از اسم مشهور این محجر محراب پیداست، هر دوی آن‌ها قدیس یوحنا نام دارند. قدیسی که در سمت چپ ایستاده، به مسیح ـ کودک اشاره می‌کند. صفت مشخصه‌ی آن قدیس، بره‌ای است که کنارش قرار دارد. این صفت بی‌درنگ مشخص می‌کند که آن قدیس، یوحنا (یا همان یحیی) تعمیددهنده است (نک. به: فصل ۲). قدیسی که در سمت چپ قرار دارد، جام شرابی در دست گرفته که ماری درونش است. این جام مشخص می‌کند که آن قدیس، یوحنای دیگر، یا همان یوحنا راوی انجیل چهارم است: همان قدیسی که اغلب به‌عنوان یکی از حاضران در تصلیب مسیح تصویر شده است (نک. به: فصل ۲). این جام و مار در آن به افسانه‌ای از کتاب مجعول اعمال یوحنا[2] اشاره دارد که در افسانه‌های زرین نقل شده است. بر اساس این افسانه، کاهنی از معبد الاهه دیانا[3] در افسوس[4] برای آزمودن ایمان یوحنا

1. Raphael, St Catherine, London, National Gallery, c. 1507–08
2. Acts of John
3. Diana
4. Ephesus

نسبت به مسیح، وی را به چالش طلبید تا جام زهری را بنوشد. یوحنا از این آزمایش دشوار، جان سالم به در برد. اگرچه این افسانه از منبعی جعلی نقل شده، اما به اندازه‌ی روایت انجیل در خصوص اشاره‌ی یحیی تعمیددهنده به بره‌ی خدا شهرت دارد و به همان راحتی که بره، یحیی تعمیددهنده را می‌شناساند، جام نیز برای شناساندن یوحنای راوی انجیل به کار برده می‌شود. این دو قدیس یوحنا نیز همچون قدیسه کاترین و قدیسه باربارا، از ارتباط ویژه‌ی بیشتری در بافتی که در آن ظاهر می‌شوند، برخوردارند. صفت مشخصه‌ی این دو قدیس یعنی بره‌ی خدا و جام شراب در اینجا در سطحی دیگر و همین‌طور ورای مشخصه‌ی آن‌ها به‌عنوان چیزهایی که این دو قدیس را می‌شناسانند، عمل می‌کنند. این صفات برای به یادآوردن آیین عشای ربانی، که در محراب مقابل این نقاشی رخ می‌دهد، به کار گرفته می‌شوند. کشیش در هنگام برکت بخشیدن در مراسم عشای ربانی، این سخن یحیی را بیان می‌کند: «این بره‌ی خداست که جهان را از گناهان می‌زداید» (یوحنا، ۱: ۲۹). یوحنا، راوی انجیل در حالتی است که دارد به جام شراب برکت می‌بخشد، همان‌گونه که کشیش در خلال مراسم به شراب برکت می‌بخشد. بنابراین، این قدیسان اثربخشی مراسم عشای ربانی را که در محراب مقابل بینندگان انجام می‌گیرد، به آنان یادآور می‌شوند، همان‌طور که پیکر مصلوب مسیح و بره‌ی خدا همراه جام شراب در محجر محراب تصلیب در ایزنهایم چنین کاری می‌کنند (نک. به: فصل ۲).

محجر محراب قدیس یوحنا اثر مملینگ نیز مثل محجر محراب ایزنهایم، جناح‌هایی دارد که امکان بازوبسته‌شدن دارند. نمای داخلی جناح‌ها که هنگام باز بودن محجر محراب دیده می‌شوند، بازنمودهای روایی دیگری را هم در مورد دو قدیس یوحنا در بر دارد که بر اهمیت آنان به‌عنوان حامیان آن بیمارستان تأکید بیشتری می‌کند. در سمت چپ، شاهد بریده شدن سر

یحیی تعمیددهنده هستیم. سر او روی یک دیس نقره‌ای گذاشته می‌شود. سالومه[1]، دختر ناتنی شاه هِرودِس، به مناسبت جشن تولد او برایش رقصید و وی را بسیار خوشحال کرد. هرودس وعده داد که هر آنچه سالومه بخواهد، به‌عنوان پادشاه به وی اعطاء خواهد کرد. سالومه سر یحیی تعمیددهنده را روی یک سینی طلب کرد و در نتیجه، یحیی را به قتل رساندند. در قسمت عقب پس‌زمینه‌ی سمت چپ جناح، جشن تولد هرودس را در حال برگزاری می‌بینیم، درحالی‌که رقص سالومه به‌مثابه‌ی نوعی "پیشینه"[2] برای اعدام که در پس‌زمینه اتفاق می‌افتد، نشان داده می‌شود. اما روایت جناح سمت راست به مرگ قدیس یوحنا، راوی انجیل نمی‌پردازد، بلکه نمونه‌هایی از مکاشفاتی را شامل می‌شود که تا پایان عمر برای او در جزیره‌ی پاتْموس[3] رخ داده و در کتاب مکاشفه، آخرین بخش کتاب مقدس، ضبط شده است. (مشاهده می‌کنیم که یوحنا پس از شکنجه و تبعید که در پس‌زمینه‌ی تخته‌ی مرکزی سمت راست یحیی تعمیددهنده تصویرشده، سوار بر قایقش رهسپار پاتموس است.) درون رنگین‌کمان هاله‌ای که در بالای گوشه‌ی چپ جناح راست قرار دارد، فرشته‌ای شهود یوحنا را نشان می‌دهد؛ خدا بر مسند نشسته و بره کنار اوست، با چهار حیوانی که در مکاشفه از آن‌ها نام برده شده و نیز پیران گرداگرد آن‌ها را فراگرفته‌اند (مکاشفه ۴). چهار سوارکاری که در مکاشفه به آن‌ها اشاره شده است (مکاشفه، ۶:۱-۸)، در مرکز این تخته در حال تاخت‌وتاز هستند. در پس‌زمینه‌ی سمت راست این جناح، بسیاری از وقایعی را که در فصل‌های میانی کتاب مکاشفه توصیه شده، مشاهده می‌کنیم؛ از جمله خورشیدگرفتگی و به زمین افتادن ستارگان (مکاشفه، ۶: ۱۲-۱۳)؛ بارش تگرگ و آتش بر زمین (مکاشفه، ۸: ۷)؛ پرت شدن توده‌ی

1. Salome
2. prequel
3. Patmos

عظیمی چون کوه بردریا و ویران شدن کشتی‌ها (مکاشفه،۸: ۳-۵) و افتادن ستاره‌ای سوزان در رودها و چشمه‌ساران (مکاشفه، ۸: ۱۰). بالاتر از همه‌ی این‌ها، بانوی مکاشفه در آسمان قرار دارد (همچنین، نک. به: فصل ۴) و اژدهایی که میکائیل آن را شکست می‌دهد، تهدیدش می‌کند (مکاشفه، ۱۲). بنابراین، مملینگ حجم کثیری از جزئیات را در این تخته ثبت کرده که بسیاری از وقایع مذکور که در متن مکاشفه را با درجه‌ی بالایی از وفاداری در قبالِ متن، شرح می‌دهد. بنابراین، این روایت تصویریِ بسیار نزدیک به متنی که یوحنا نگاشته، به‌عنوان صفت مشخصه‌ی دیگری برای این قدیس به کار می‌رود. این صفت مشخصه، دستاورد او را به‌عنوان فرد بصیری می‌شناساند که از وقایع آینده که در مکاشفه ذکر کرده، آگاه بوده است.

بازنمایی قدیسان و صفات مشخصه‌ی آنان تا خارج از محجر محراب نیز ادامه پیدا می‌کند. در سطح خارجی جناح‌ها که هنگام بسته بودن محجر محراب دیده می‌شد، اهداءکنندگان این محجر محراب که دو راهب و یک راهبه‌ی بیمارستان بودند، هریک به همراه قدیس حامی خود به تصویر کشیده شده‌اند. این قدیسان به شیوه‌ی معمول، به واسطه‌ی صفت مشخصه‌شان شناسانده شده‌اند و از چپ به راست به این ترتیب هستند: قدیس یعقوب[1] با چوبدستی و کیف مخصوص کشیشان دوره‌گرد، قدیس آنتونی[2] که ردای راهبانه‌ی مشکی پوشیده است، قدیسه اگنس[3] بره‌ای را به همراه دارد (با توجه به جناسی که میان نام او (agnes) و نام لاتینی بره (agnus) وجود دارد) و قدیسه کلارا[4]، ردای طریقه‌ی مسکینی کلاراییان را که خود بنیان نهاده بود، برتن دارد و ظرف عشای ربانی[5] را که نان و شراب مقدس در آن قرار دارد، به

1. St James
2. St Anthony
3. St Agnes
4. St Clare
5. monstrance

دست گرفته است. (ظرف عشای ربانی، صفت مشخصه‌ای است که یادآور داستان اخراج نافرجام قدیسه کلارا از شهر آسیزی به فرمان امپراتور فردریک دوم[1] است. گویا هنگامی که کلارا ظرف عشای ربانی را که نان و شراب در آن بود، به دست گرفت و به دروازه‌ی شهر رفت، آنان از این کار ناتوان شدند.) این چهار قدیس که در نمای خارجی جناح‌ها تصویر شده‌اند نیز همچون قدیسانی که در نمای داخلی به تصویر کشیده شده‌اند، از طریق جامه‌های خاص یا صفات مشخصه‌شان شناسانده می‌شوند. بنابراین، اعضای آن جامعه می‌توانستند این قدیسان را شناخته، و به درگاه‌شان متوسل شوند به امید آنکه از شفاعت و حمایت ایشان برخوردار گردند. اما در اینجا هر یک از این قدیسان نیز خود به‌عنوان یک صفت مشخصه عمل می‌کند، زیرا با کسی که در کنارش قرار دارد، همنام است و در نتیجه سبب شناسایی نام شخص اهداءکننده می‌شود. برای مردم، این امری رایج بود که زندگی خود را به‌طور خاص وقف قدیس یا قدیسه‌ی همنام خود نموده، او را حامی و مدافع خاص خود قلمداد کنند. بنابراین، بینندگان می‌توانستند انتظار داشته باشند فردی که در کنار قدیس یعقوب قرار دارد، یعقوب نام داشته باشد، اسم کسی که کنار قدیس آنتونی قرار دارد، آنتونی باشد و همین‌طور تا به آخر. بر این اساس، با در نظر گرفتن اسناد بیمارستان در سال‌های مربوطه، می‌توان چنین استنباط کرد که گروه چهار نفره‌ی اهداءکنندگان به ترتیب از چپ به راست این افراد بوده‌اند: یاکوب (یعقوب) دکونین[2]، آنتونیس (آنتونی) سگریئس[3]، اگنس کیسمبرود[4] و کلارا وان هولزن[5]. از آنجا که صفت مشخصه‌ی این چهار قدیس به‌طور معمول قابل تشخیص بود، این امر به اعضای جمعیت

1. Emperor Frederick II
2. Jacob de Ceuninc
3. Antheunis Seghers
4. Agnes Casembrood
5. Clara van Hulsen

بیمارستان در آن زمان و پس از آن کمک می‌کرد تا افرادی را که محجر محراب تحت مسئولیت ایشان ساخته شده بود، بشناسند و به خاطر بسپارند و به پاس هدیه‌ی آن‌ها که برای کل جامعه سودمند است، آنان را از دعای خیر خود بی‌نصیب نکنند.

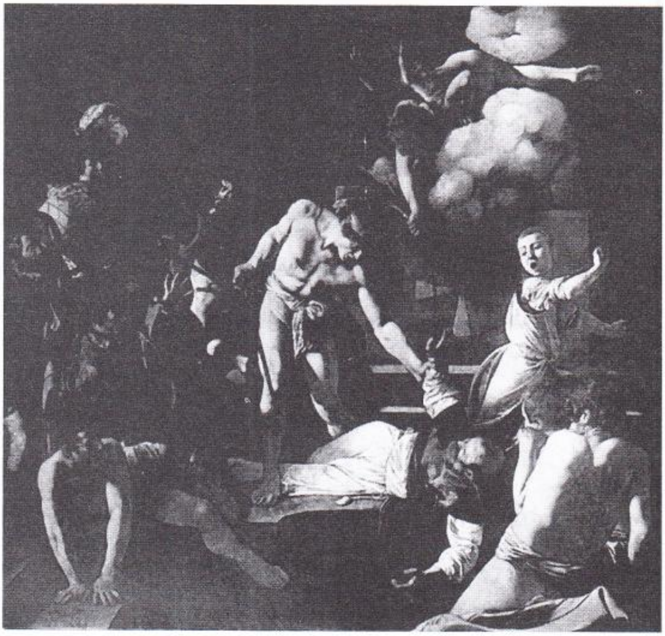
در نهضت اصلاح دین در قرن شانزدهم، نظام توسل در پرستش، مورد حمله قرار گرفت و در کلیساهای پروتستان این تمایل ایجاد شد که به جای تصاویر قدیسان، تصویر مسیح را جایگزین کند. مرقدهای قدیسان را تخریب کرده، صندوق‌های مزارهایی را که از جواهرات و آثار فلزی گران‌بها ساخته شده بودند، خُرد کردند تا مواد خام آن‌ها را بردارند. بنابراین، بیشتر تصاویر قدیسان در هنر اروپایی پس از قرن شانزدهم از سنت کاتولیک رومی است (برای مشاهده‌ی جزئیات بیشتر، نک. به: فصل ۵). کلیسای کاتولیک همچنان قدیسان را سزاوار دعا و توسل می‌دانست و آنان را به‌مثابه‌ی واسطه‌های موثری برای شفاعت و نیز اسوه‌های فضیلت که باید از آن‌ها پیروی کرد و به آن‌ها تمسک جُست، قلمداد می‌کرد. حامیان و اهداءکنندگان آثار هنری همچنان خود را با قدیسان همنام خود مربوط می‌ساختند. در اواخر قرن شانزدهم در رُم، یک کاردینال فرانسوی به نام ماتیو کُوئانترل[1] که امروزه با نام ایتالیایی‌اش ماتّئو کنتارلّی[2] شناخته می‌شود نمازخانه‌ای را به کلیسای سن لوئیجی دفرانسیس[3] وقف و چنین برنامه‌ریزی کرد که صحنه‌هایی از زندگی قدیس حامیش، قدیس متی بر دیوارها، محجر محراب و سقف نمازخانه نقاشی شود. کنتارلی در سال ۱۵۸۵ در گذشت، درحالی‌که تمهیدات نخستین برای تزئین نمازخانه را انجام داده بود، اما پروژه هنوز در ابتدای کار بود. سرانجام، درست

1. Mathieu Cointrel
2. Matteo Contarelli
3. S. Luigi dei Francesi

در پایان دهه‌ی ۱۵۹۰ روحانی کلیسای سن لوئیجی مسئولیت تکمیل نمازخانه را بر عهده گرفت و به میکلانجلو مریزی[1] سفارش نقاشی داد. این نقاش امروزه با عنوان کاراوادجو[2] شناخته می‌شود و در دوران زندگی‌اش با عنوان میکلانجلو دا کاراوادجو[3]، که شهر محل زندگی خانوادگی‌اش در ۴۳ کیلومتری میلان بود، شناخته می‌شد. کاراوادجو برای دیوار سمت چپ نمازخانه، فراخوان قدیس متی[4] و برای دیوار راست نمازخانه، شهادت قدیس متی[5] را نقاشی کرد. علاوه بر این، او تصویری هم از قدیس متی و فرشته[6] بر فراز محراب نقاشی کرد. کار نقاشی دیوارهای دو طرف در سال ۱۶۰۰ به پایان رسید. ما در اینجا تنها به یکی از این نقاشی‌ها، یعنی شهادت قدیس متی، خواهیم پرداخت (تصویر ۱۶).

این نقاشی روی بوم، بسیار بزرگ‌تر از دیگر آثاری بود که کاراوادجو پیش‌تر خلق کرده بود. مقیاس بزرگ تابلو به علاوه‌ی هیجان عمل و عاطفه‌ی انسانی‌ای که به تصویر کشیده شده، ویژگی سبک نوپایی بود که طی تقابل کاتولیک‌ها در برابر نهضت اصلاح دین به کار گرفته شد. در سال‌های پس از شورای ترنت[7] (نک. به: فصل ۵) هنری که برای کلیساهای کاتولیک خلق می‌شد، در پی تحریک عواطف بینندگان و جریحه‌دار کردن احساسات آنان از طریق مقیاس، هیجان و عمل بود. تصاویر قدیسان اغلب بر مصائب جسمی آن‌ها یا استقامت‌شان در برابر شکنجه و نیز شهادت متمرکز بود، زیرا تلاش بر آن بود که معانی ضمنی گواه بودن قدیسان برای مسیحیت، با قدرت درخوری روشن شود. کاراوادجو در شهادت قدیس متی از شگردهای گوناگون برای بالا بردن اضطراب استفاده کرده است؛ از جمله، اعمال دراماتیک، عکس‌العمل‌های متفاوت شاهدان و افکت‌های نورپردازی دراماتیک. دستورالعمل اصلی کنتارلی در خصوص

1. Michelangelo Merisi
2. Caravaggio
3. Michelangelo da Caravaggio
4. *Calling of St Matthe*
5. *Martyrdom of St Matthew*
6. *St Matthew and the Angel*
7. Council of Trent



۱۶. کاراوادجو (میکلانجلو مریزی)، شهادت قدیس متی، رُم، سن لوئیجی دفرانسیس، نمازخانه‌ی کنتارلی، ۱۶۰۰.

این نقاشی تصریح می‌کند که این صحنه باید حاوی نکات زیر باشد:

> تعداد زیادی مرد، زن و کودک، پیر، جوان و نوزاد از گونه‌های مختلف... که بیشتر آن‌ها از این واقعه هراسان شده‌اند، در برخی احساس انزجار ایجاد شده است و برخی دیگر حس دل‌سوزی و غم‌خواری دارند...

در افسانه‌های زرین آمده است که این قدیس در خلال سفرش به اتیوپی[1] در حال به جای آوردن مراسم عشای ربانی به دستور شاه هیرتاکوس[2] کافر به

1. Ethiopia　　2. King Hirtacus

قتل رسید. اگرچه محرابی سنگی که صلیبی برآن نقش‌کوب شده است و پله‌های محراب به روشنی نشان داده شده‌اند اما تنها چند ستون مبهم در سمت راست، حاکی از باقی بنای کلیسا است: دیگر قسمت‌های کلیسا در پس‌زمینه‌ای تاریک، که تا زمان حاضر مشخصه‌ی نقاشی کاراوادجو قلمداد می‌شود، محو شده است. کاهش نور سبب تأکید بیشتر بر قاتلی می‌شود که در وسط ایستاده است. او پیکر قدیس را زیر پایش انداخته و قدیس به دلیل ضربه‌ی مهلکی که بر او وارد آمده، نقش بر زمین شده است. لباس قدیس خونی شده و فرشته‌ای که در ابرهای بالای محراب بال گشوده، شاخه‌ی نخل شهادت را برایش به ارمغان آورده است. می‌دانیم به‌محض آنکه متی آن شاخه را از فرشته بگیرد، مرگ محتوم او فراخواهد رسید.

قاتل، مچ دست قدیس متی را گرفته است. با این کار، گونه‌ای ارتباط فیزیکی میان این دو مرد و نیز محوری بصری برای نقاشی ایجاد شده که در پیرامون آن، ترکیب‌بندی مرکزگریز این نقاشی باز شده است. دست دیگر قدیس متی زیرِ پله‌ای که او روی آن افتاده، آویزان شده و روی پله‌ی پایین بعدی بی‌حرکت افتاده است. این دست، نگاه بیننده را به‌سمت چپ هدایت می‌کند. پای راست مردی که در منتهی‌الیه گوشه‌ی چپ قرار دارد، نگاه بیننده را به‌سمت چپ و بالا می‌کشاند. نگاه و حالت سرودست افرادی که در جماعت مردم سمت چپ قرار دارند نیز حرکت به همان جهت را در این‌سو و آن‌سوی مأمور قتل ادامه می‌دهد. کف دست متی که به‌سمت پایین خم شده، یعنی به‌سوی کودکی که ترسیده و جوانانی که در سمت راست کِز کرده‌اند، هم به این حرکت کمک می‌کند. لبه‌ی سطح تصویر، جماعتی را که در سمت چپ ایستاده‌اند، قطع می‌کند و چنین القاء می‌شود که گویا این حرکت مرکزگریز در خارج از تصویر نیز ادامه دارد و چه بسا خود بیننده را هم دربر می‌گیرد. همین امر کمک بیشتری می‌کند تا بیننده در عملی که

در نقاشی انجام می‌گیرد، درگیر شود. طیف زیادی از عواطف انسانی، از طریق وضعیت بدن، دست‌ها و حالت چهره‌ی شاهدان حادثه انتقال داده شده است. این امر نیز به درگیر کردن بیننده کمک می‌کند، آن هم به این صورت که نه‌تنها وقایع اصلی را به اطلاع او می‌رساند، بلکه همچنین بیننده را از انواع احساساتی با خبر می‌کند که احتمالاً شاهدان دست اولی که این حادثه را تجربه کرده‌اند، داشته‌اند. این رویکرد به شهادت یک قدیس تا حدودی با رویکردی که در تصویر مملینگ از مرگ یحیی تعمیددهنده مشاهده شد، تفاوت دارد. به‌عنوان نمونه، با آنکه در آنجا هم شهادت یحیی تعمیددهنده، بدون خشونت نبود، اما مملینگ به‌دنبال ایجاد چنین انواعی از عکس‌العمل‌های شدید عاطفی که نقاشان کاتولیک دوران پس از نهضت اصلاح دینی برای ایجاد آن‌ها تلاش می‌کردند، نبود. هنرمندان از طریق برانگیختن عواطف، در پی آن بودند که رابطه‌ی بینندگان را با روایت‌های مذهبی افزایش دهند و سرسپردگی آنان را به قدیسانی که به تصویر کشیده می‌شدند، شدت بخشند. این طرز نگرش متفاوت نسبت به روایت که تا اندازه‌ای به دلیل نگرش متفاوت و بسیار پیچیده‌ای نسبت به توانمندی خودِ تصویر روایی ممکن شد، در قرون وسطای متأخر شکل گرفت.

۴

تصاویر و روایت

در بافت هنر مسیحی اغلب چنین گفته می‌شود که تصاویر به عنوان "کتاب‌های بی‌سوادان" عمل می‌کنند. با وجود این، خاستگاه و زمینه‌ی این دیدگاه چندان به وضوح بیان نمی‌شود. این سخن را پاپ گریگوری کبیر (۵۹۰-۶۰۴) گفته است؛ او همان پاپی است که در خلال مراسم عشای ربانی، مرد مصائب بر وی ظهور کرد (فصل ۲). گریگوری کبیر در نامه‌ای به قدیس سرِنوس[1]، اسقف مارسی[2]، این دیدگاه را بیان کرد که «همان کاری را که نوشته برای باسواد انجام می‌دهد، تصویر برای بی‌سوادی که به تصویر می‌نگرد، انجام می‌دهد؛ زیرا شخصِ ناآموخته، کاری را که کلمات باید انجام دهند، در تصویر می‌بیند» و «تصاویر نقاشی شده برای هدایت ناآموختگان درست می‌شوند، به آن‌گونه که بتوانند داستان‌ها را بفهمند و از آنچه اتفاق افتاده، باخبر شوند.»

بنا به گفته‌ی گریگوری، تصاویر قادرند هدف مفیدی را تحقق بخشند.

1. St Serenus 2. Marseilles

این هدف، صرفاً تحریک احساسات مذهبی نیست، بلکه تصاویر همچنین پیام‌های مهم کتاب مقدس را به کسانی انتقال می‌دهند که قادر به خواندن آن‌ها نیستند. "بی‌سواد" در این بافت، دقیقاً به چه معنایی است؟ معمولاً چنین تصور می‌شد که مردم عوامِ غیرروحانی اوایل قرون وسطی تقریباً همگی بی‌سواد بوده و تنها روحانیونی که تعلیمات بیشتری دیده بودند، از دانش لاتینی مناسبی برخوردار بوده‌اند. با وجود این، در تحقیقاتی که به تازگی انجام گرفته، سطوح و مراحل دقیق‌تری برای سواد از یکدیگر تمیز داده شده است، از جمله: توانایی متوسط در خواندن زبان محلی؛ صِرف توانایی در خواندن و نوشتن زبان محلی؛ توانایی در خواندن زبان لاتین؛ و نهایتاً توانایی در سطح نخبگانی که علاوه بر خواندن و نوشتن زبان لاتین، قادر بودند به زیبایی به این زبان بنویسند. برخی از عوام، به‌طور ابتدایی می‌توانستند زبان لاتین را به نحو محدودی بفهمند، اما باز هم تصاویر می‌توانستند به منظور یادآوری یا راهنمایی آن‌ها، همچون معانی متون، برای‌شان بسیار مفید باشند.

به هر روی، این دیدگاه که تصاویر برای کسانی مفید است که سطح سوادشان آن‌قدر بالا نیست که بتوانند بدون کمک، متون مقدس به زبان لاتین را بخوانند، به توجیه رایجی برای تزئین ساختمان‌های کلیساها با تصاویر بدل شد و مؤلفان مسیحی پس از گریگوری نیز این عقیده را بازگو کردند. برای نمونه، بِدای محترم[1]، راهب صومعه‌ی ویرمات جَرو[2] در شمال انگلستان در قرن هشتم میلادی از به کار بردن تصاویر داستان‌های مقدس برای اهداف تعلیمی و تزئینی حمایت کرد و دلیلش این بود که «کسانی که توانایی خواندن کلمات را ندارند، می‌توانند با تماشای این تصاویر از کارهای سرور و نجات‌دهنده‌مان آگاه شوند». با وجود این، بدا در موعظه‌ی دیگری

1. The venerable Bede 2. Wearmouth-Jarrow

فهم نسبتاً متفاوتی از تأثیر تصویرپردازی مذهبی ارائه کرد. وی در آنجا خاطرنشان می‌کند که تصاویر می‌توانند وقایع معتبری، همچون تصلیب یا دیگر رویدادهای معجزه‌آسای مسیحی را در یادها زنده کنند. این نکته، تمایز مهمی را نشان می‌دهد، زیرا ظاهراً بِدا در اینجا چنین ادعا می‌کند که تصاویر می‌توانند آنچه را که بینندگان قبلاً می‌دانسته‌اند، به یادشان بیاورند؛ نه اینکه آنچه را که نمی‌دانستند، یا نمی‌توانستند از کتاب مقدس بخوانند، به آن‌ها بیاموزند. به بیان دیگر، فهم بِدا از تصویرپردازی مسیحی در اینجا (و نیز فهم برخی از مؤلفان بعدی) این است که کارکرد این تصاویر، تذکاری[1] است نه آموزشی. متکلمان دوره‌های بعد، این کارکردها را مد نظر قرار دادند و به تدریج، موضعی شکل گرفت که کلیسا براساس آن، استفاده از تصاویر برای آموزش و همچنین یادآوردن را تأیید و تشویق کرد. قدیس بوناونتورا[2] (۱۲۲۱-۱۲۷۴)، قطب طریقه‌ی فرانسیسی، دفاعیه‌ی سه‌جانبه‌ای از هنر مسیحی را بنا نهاد: اینکه این تصاویر برای بی‌سوادان ساخته شده‌اند و افراد بی‌سواد از طریق تصاویر، آنچه که توانایی خواندنش در کتاب مقدس را ندارند، درک می‌کنند؛ اینکه برانگیخته شدن سرسپردگی از راه دیدن تصاویر اعمال مسیح محتمل‌تر است تا از راه شنیدن صرف درباره‌ی آن اعمال؛ و اینکه اگر آن اعمال دیده شوند، محتمل‌تر است که در یاد باقی بمانند تا اینکه فقط شنیده شوند. این نوع تفکر بود که سبب شد تصاویری همچون مرد مصائب یا عشای ربانی قدیس گریگوری که در فصل دوم درباره‌ی آن‌ها سخن گفته شد رونق یابند. تأثیر این‌گونه تصاویر، بر دانشی مبتنی است که بیننده درباره‌ی بافت روایی پیرامونی تصویر دارد. به‌طور معمول، این تفسیر از گریگوری کبیر و کسانی که از دیدگاه‌های او حمایت

1. Recollective   2. St. Bonaventure

کرده و آن‌ها را بسط داده‌اند عرضه می‌شود که همه‌ی انواع تصویر به‌طور کلی «کتاب‌های بی‌سوادان» توصیف می‌شوند. با وجود این، از نامه‌ی گریگوری آشکار است که طبق دیدگاه وی، کارکرد آموزشی تصاویر دینی به‌طور خاص، از طریق تصاویر روایی بازشناخته می‌شود. تصویر روایی یا *storia* به زبان لاتین، از تصویر غیر روایی همچون شمایل که *imago* خوانده می‌شد، متمایز می‌شد. تصویر غیر روایی، به بازنمایی یک شخص مقدس، همچون مسیح یا یکی از قدیسان اختصاص داشت (و بنابراین، بسیار مسئله‌سازتر بود، زیرا همان‌گونه که در مقدمه دیدیم، امکان داشت چنین تصور شود که این تصویر، بت‌پرستی را مجاز می‌داند یا آن را تشویق می‌کند)، درحالی‌که تصویر روایی، یک رویداد یا مجموعه‌ای از رویدادها را بازنمایی می‌کرد. از دیدگاه گریگوری، این دسته‌ی دوم از تصاویر به‌طرز مفیدتری می‌توانستند به‌عنوان جایگزینی برای روایات مکتوبِ کتاب مقدس برای کسانی که قادر به خواندن نبودند، عمل کنند. در این بخش، چند نوع از تصویرپردازی روایی را در رسانه‌های مختلف، از نواحی مختلف و در زمان‌های متفاوت، مورد دقت و توجه قرار خواهیم داد و بر کارکردها و نیز روابط مختلف میان تصویر و متنی که در این تصاویر روایی قابل تشخیص است، تمرکز خواهیم کرد.

مسیحیت از آغاز، دینی صاحب کتاب بود: عهد جدید که اصل آن به زبان یونانی نوشته شد و متون مقدس عبری یا همان عهد عتیق، که در ابتدای قرن پنجم میلادی به دست قدیس جروم به زبان لاتین ترجمه و به‌عنوان متن رسمی مسیحیت شناخته شدند. این متن مرکب لاتین به "وولگات"[۱] معروف شد، زیرا لاتین، زبان مشترک (*vulgatus*) پژوهشگران و کشیشان اروپایی قرون

۱. Vulgate؛ تحریر عام (کتاب مقدس).

وسطی بود. هنگامی که تصویرسازی متون کتاب مقدس آغاز شد، تمایل بر آن بود که هر کتابی تنها به صورت منفرد، به‌عنوان موجودیتی مستقل، نوشته و تصویرسازی شود. از جمله‌ی نخستین تصویرسازی‌های به‌جا مانده از کتاب مقدس، می‌توان کتابی در لندن، معروف به پیدایش کاتن[۱] نام برد.[۲] این نسخه‌ی خطی که به اواخر قرن پنجم میلادی بازمی‌گردد، در آتش‌سوزی سال ۱۷۳۱ صدمه دید، اما تکه‌های نیم‌سوخته‌ی به‌جامانده از حدود ۳۳۰ مینیاتور اصلی آن، روایت بصری همه‌جانبه‌ای را شکل می‌دهد که کتاب پیدایش را به تصویر می‌کشد. از آن زمان، هر یک از کتاب‌های مندرج در کتاب مقدس، به‌طور جداگانه برای استفاده در مراسم دینی، موعظه، فعالیت تبلیغی، مطالعه و آیین رهبانی و بعدها، برای عبادت و قرائت شخصی، نوشته و تصویرپردازی شدند. مهم‌ترین گونه‌های کتب مصور برای اعمال دینی در اوایل قرون وسطی، کتاب‌هایی بودند که انجیل‌های چهارگانه، یعنی چهار کتاب نخست عهد جدید و مزامیر که دربرگیرنده‌ی ۱۵۰ مزمور عهد عتیق بود را شامل می‌شدند. قطعاتی از یک کتاب انجیل قدیمی که در ایتالیا مصور شده در کالج کورپس کریستیِ کمبریج[۳] قرار دارد. در این قطعات، صحنه‌های روایی کوچکی از زندگی، معجزات و مصائب مسیح به چشم می‌خورد. این نسخه‌ی خطی با عنوان "انجیل قدیس آوگوستین" شناخته می‌شود. گمان می‌رود که این نسخه‌ی خطی، یکی از کتاب‌هایی باشد که آوگوستین در جریان سفرش برای دعوت به تغییر دین در سال ۵۹۷ به انگلستان آورده بوده است. مبلغان از روایات مصوری همچون این کتاب، به منظور توضیح داستان‌های انجیل برای کسانی که می‌خواستند تغییر دین

۱. *Cotton Genesis*: این نامگذاری به این دلیل بوده که کتاب پیدایش مذکور در مجموعه کتاب‌های متعلق به رابرت بروس کاتن قرار داشته است - م.
2. British Library, Cotton MS. Otho B. VI
3. Corpus Christi College, Cambridge (MS. 286)

بدهند، استفاده می‌کردند. بسیاری از آن افراد، بی‌سواد بودند و بنابراین، خودشان قادر به خواندن کتاب مقدس نبودند. البته کسانی هم بودند که از تصاویر روایی، نه ضرورتاً به‌عنوان جایگزینی برای کتاب مقدسِ مکتوب، بلکه به دلیل تذهیب و مصورسازی متون مقدسی که از پیش به خوبی با آن‌ها آشنایی داشتند، استفاده می‌کردند و لذت می‌بردند. پس از مرحله‌ی آغازین، یعنی استفاده‌ی واعظان و مبلغان از مزامیر و کتب انجیل مصور، تهیه‌ی دیگر کتب مقدس نیز به صورت مصور، گاه برای محیط‌های رهبانی و کلیسایی و گاه برای افراد خاص، شروع شد. یکی از محبوب‌ترین این کتاب‌ها، مکاشفه‌ی یوحنا بود. حدود ۱۴۰ نسخه‌ی خطی مصور مکاشفه، متعلق به دوران پیش از ظهور صنعت چاپ به‌جا مانده و پس از آن دوران نیز، تولید و به صورت نسخه‌های چاپی با تعداد زیاد ادامه یافت. نخستین مکاشفه‌های مصور به قرون نهم و دهم باز می‌گردند و غالباً متعلق به آلمان و اسپانیا هستند. از قرار معلوم، این کتاب‌ها برای استفاده در مراسم نماز یا مطالعه‌ی رهبانی طراحی شده بوده‌اند. همچنین، مجموعه‌ی بسیار بزرگی از نسخه‌های خطی مصور مکاشفه، متعلق به انگلستان و فرانسه هم وجود دارد که از اواسط قرن سیزدهم تا قرن شانزدهم تهیه شده است. اگر چه احتمالاً این مجموعه هم در ابتدا به منظور استفاده‌ی روحانیان تهیه شد، اما مکاشفه‌های انگلیسی ـ فرانسوی سرانجام به نحو فزاینده‌ای برای حامیان غیر روحانی اشرافی و متمول، از جمله خانواده‌ی سلطنتی نیز ساخته شدند.

روایات متنی مکاشفه به‌طور فوق‌العاده دل‌انگیزی برای تصویرسازی بصری مناسب است. این متن، دراماتیک و پیشگویانه است و به دلیل آنکه شهودی از پایان جهان است، در خارج از مرزهای زمان تاریخی رخ می‌دهد. همچنین، این متن به‌طور منحصر به‌فردی شخصی است، چرا که این روایت شامل شهوداتی است که نویسنده‌ی متن، آن‌ها را تجربه کرده و

بنا به آنچه نقل شده، این نویسنده یوحنای راوی انجیل یعنی نویسنده‌ی چهارمین انجیل است. بنابراین، این متن به تصاویر آکنده از عاطفه و عکس‌العمل انسانی میدان می‌دهد. احتمالاً نخستین نسخ خطی مصور مکاشفه انگلیسی ـ فرانسوی، به‌عنوان متون مستقل و مجزا از عهد جدید، در حدود دهه‌ی ۱۲۴۰ پدیدار شده‌اند. این نسخه‌ها به‌سرعت پرطرفدار شدند، چنان‌که حدود ۷۶ نمونه‌ی انگلیسی ـ فرانسوی متعلق به قرن سیزدهم و چهاردهم تا امروز به‌جا مانده است. یکی از نخستین نمونه‌های به‌جا مانده از این مکاشفه‌های مصور، مکاشفه‌ی مورگان[1] نام دارد (تصویر ۱۷) که دارای ۸۳ طرح قاب شده است. این طرح‌ها که با ظرافت رنگ‌آمیزی شده‌اند، در ردیف‌های دوتایی در هر یک از صفحات قرار گرفته‌اند. متن فوق‌العاده رازگونه‌ی مکاشفه، محتاج شرح و تفسیر بود و مجموعه‌ی بسیار متنوعی از تجارب عقلانی را در اختیار استفاده‌کنندگان مختلف قرار می‌داد. می‌شد این متن و تصاویرش را شرح‌هایی بر رخدادهای معاصر یا پیشگویی‌هایی از بلایای آینده قلمداد کرد، اما همیشه حامل پیام آرامش ابدی به واسطه‌ی غلبه‌ی خیر بر شر دانسته می‌شد. شارحان، خوانندگان را تشویق می‌کردند تا در کتاب مکاشفه‌ی یوحنا، علاوه بر پیشگویی امور آینده، رخدادهای مربوط به ولادت، زندگی و مصائب مسیح را هم که در عهد جدید مندرج است، مشاهده کنند. شخصیت‌ها و رخدادهای کتاب مکاشفه را با شخصیت‌های کتاب مقدس یکی می‌دانستند، به نحوی که مثلاً بانویی که در مکاشفه از او سخن رفته، با مریم عذراء، و همین‌طور کودکش که باید از خطر اژدهایی نجات می‌یافت که قصد نابودی‌اش را داشت، با مسیح یکی دانسته می‌شد. آن اژدها با شاه هرودس که به منظور کشتن مسیح ـ کودک به

1. *Morgan Apocalypse*



۱۷. بانوی مکاشفه و میکائیل در حال کشتن اژدها از کتاب مکاشفه‌ی مورگان، نیویورک، کتابخانه‌ی پیرپانت مورگان، MS. M. 524,f. 8v، حدود ۱۲۵۵ – ۱۲۶۰.

قتل عام کودکان پرداخت، یکی دانسته می‌شد.

روشن است که باید زیبایی این نسخ خطی نیز، صرف نظر از (یا علاوه بر) محتوای دینی یا پیشگویانه‌شان، خوشایند حامیان مالی آن‌ها قرار می‌گرفت. بر همین اساس، گاه چنین گفته می‌شد که در قرون وسطی این نسخ خطی نیز، مثل شرح‌های مهم تاریخ نجات، تا حدودی "کتاب نفیس رومیزی"[1] محسوب می‌شدند. این کتاب‌ها حاوی داستانی شورانگیز خواندنی و لذت‌بخش بودند و گاه با داستان‌های عاشقانه‌ی قرون وسطایی برابری می‌کردند. با وجود این، نسخ مکاشفه یقیناً قادر بودند به‌عنوان ابزاری برای تأمل شخصی، معنوی یا عبادی به کار گرفته شوند و قاعدتاً این چند منظوره بودن، تا حدودی سبب محدودیت آن‌ها شد. در طی قرن پانزدهم، به دلیل تولید نسخه‌های چاپی باسمه‌ای (لوحی)، مکاشفه‌ی مصور در دسترس مخاطبان بیشتری قرار گرفت. چاپ باسمه‌ای[2]، صورتی بینابینی از نشر است که در حد فاصل میان تولید نسخ خطی و چاپ سربی شکل گرفت. در چاپ باسمه‌ای، روی کلیشه‌های چوبی جداگانه، نقوشی به صورت برجسته حک شده، و تصاویر و متن به وسیله‌ی این نقوش ایجاد می‌شود. گاهی اوقات تنها تصاویر را با استفاده از این روش چاپ می‌کردند و متن را بعداً با مرکب می‌نوشتند. شش نسخه‌ی باسمه‌ای متفاوت از مکاشفه در خلال سال‌های ۱۴۳۰ تا ۱۴۷۰ تولید شد (و از هر یک از آن‌ها، کپی‌های متعددی تهیه شد). به‌نظر می‌رسد که آن شش نسخه، بر نسخه‌ی خطی الگویی از نوع مکاشفه‌ی مورگان که پیش‌تر درباره‌ی آن سخن گفته شد، مبتنی بوده‌اند. همانند مکاشفه‌ی مورگان، صفحات این کتاب‌ها نیز با دو ردیف تصویر و دست‌کم، متن لاتین در زیر آن‌ها و در طومار متنی،

1. Coffee-table book
2. Block-book printing

صفحه‌آرایی شده است.

این عادت ذهنی که متن مکاشفه را پیشگویی امور آینده و نیز مرتبط با رخدادهای مندرج در عهد جدید در نظر می‌گرفتند، بخشی از شیوه‌ی بسیار گسترده‌تر قرون وسطایی، یعنی تفکر گونه‌شناختی بود. گونه‌شناسی[1]، روشی برای تفسیر برخی از افراد و رخدادهای عهد عتیق است، به این صورت که آن‌ها را به‌مثابه‌ی اخباری پیشین از اعمال مسیح، چنان‌که در عهد جدید مندرج است، قلمداد می‌کنند. برای نمونه، موسی به‌عنوان رهبری که وظیفه‌ی رهانیدن بنی‌اسرائیل از بردگی در مصر و هدایت آن‌ها به سرزمین موعود را بر عهده داشت (خروج، ۱۲: ۳۷ـ۱۴: ۳۱)، نشانه‌ای برای مسیح در نظر گرفته می‌شد که با مرگ خویش بر روی صلیب، بشریت را به نجات ابدی رسانید. سفر بنی‌اسرائیل برای خروج از مصر، نشانه‌ای برای سفر مسیح و بازگشت او در "گریز به مصر" (متی، ۲: ۱۳-۲۳) در نظر گرفته می‌شد. عناصر این نسبت‌های گونه‌شناختی، عبارت از "گونه‌ها"[2] یا "سرنمون‌ها"[3] در عهد عتیق و "پادگونه‌ها"[4] در عهد جدید شناخته می‌شوند. بنابراین، موسی "گونه" مسیح است. در این سیستم، ضمن تأیید بر وحدت میان عهد عتیق و عهد جدید، عهد جدید به‌عنوان تحقق عهد عتیق قلمداد می‌شد. چنان‌که دیدیم، در تصاویر و شرح‌های مکاشفه همیشه ارتباط‌هایی میان رخدادهایی که در آنجا تصویر شده بود با رخدادهای عهد جدید برقرار می‌شد. اما دسته‌ای بسیار شکیل‌تر و گسترده‌تر از نسبت‌های گونه‌شناختی، اساس مجموعه‌ای از متون را تشکیل دادند که در اواخر قرون وسطی و اوایل دوره‌ی مدرن از محبوبیت بسیاری برخوردار شد. آن مجموعه، *Biblia pauperum*

1. Typology
2. types
3. archetypes
4. antitypes

نام داشت که به‌طور تحت‌اللفظی به معنای "کتاب مقدس فقرا" است. (این اصطلاح در اصل برای اشاره به خلاصه‌هایی از کتاب مقدس به‌کار می‌رفت که کشیشان و راهبان درویش مسلک تهیه می‌کردند. به‌نظر آن‌ها، فقر بخش مهمی از شیوه‌ی زندگی دینی‌شان را شامل می‌شد. احتمالاً این اشاره به "فقرا" به دسته‌ای از اهل کلیسا بازمی‌گردد که از آن خلاصه‌ها برای تدریس یا تبلیغ استفاده می‌کرده‌اند و نشانه‌ی این نیست که این کتاب‌ها از ابتدا برای مردم فقیر یا حتی مردم عادی تهیه شده بودند).

نخستین نسخه‌ها از کتاب مقدس فقرا، نسخ خطی متعلق به قرن چهاردهم بودند، اما با ظهور چاپ باسمه‌ای، کتاب مقدس فقرا در دسترس مخاطبان بیشتری قرار گرفت و به تدریج نه فقط کشیشان و مبلغان، بلکه مردم عادی نیز نسخه‌ای از آن کتاب‌ها را در اختیار داشتند. باسمه چوبی، علاوه بر استفاده در چاپ باسمه‌ای مکاشفه‌ها، برای چاپ تصاویر کتاب مقدس فقرا که از مجموعه نسخ خطی الهام گرفته بود، استفاده می‌شد. نخستین نمونه‌های کتاب مقدس فقرا با چاپ باسمه‌ای، همچون نسخ خطی الگوی خود، ۳۶ صفحه تصویر داشتند. بعدها، نسخه‌های مفصل‌تری با ۴۰ صفحه تصویر تهیه شد. بیشتر نمونه‌های به‌جامانده، از همین شکل تبعیت می‌کنند. نمونه‌ای از کتاب مقدس فقرا که دارای ۴۰ برگ است، امروزه در کتابخانه‌ی بریتانیا نگه‌داری می‌شود. در میانه‌ی هر صفحه، یک پادنمون قرار دارد و قاب‌بست‌هایی در دو طرف آن، گونه‌هایی از عهد عتیق را تصویر می‌کنند (گاهی این‌گونه‌ها از انجیل‌ها یا کتاب مکاشفه هستند). در بالا و پایین این نقاشی سه‌لته‌ای مرکزی، دو جفت از پیامبران یا بطریقان[1] دیده می‌شوند که نام‌های‌شان در طومارها نوشته و گزیده‌هایی از متون پیشگویانه

1. Patriach

در کنار آن‌ها آورده است تا ماهیت نسبت‌های گونه‌شناختی‌ای که به تصویر کشیده شده، روشن شود.

تصویر تصلیبی که در کتاب موجود در کتابخانه‌ی بریتانیا قرار دارد (تصویر ۱۸)، از عناصر متعددی برخوردار است که ما تاکنون با آن‌ها آشنا شده‌ایم، از جمله پیکر افتاده‌ی مسیح که سرش به یک طرف خم شده و عذرای مدهوش که در اینجا نه یکی از بانوان همراهش، بلکه قدیس یوحنای راوی انجیل، او را نگه داشته است. گونه‌های مربوط به عهد عتیق، دو صحنه‌ای هستند که به خوبی با آن‌ها آشنایی داریم: قربانی شدن اسحاق[1] به دست ابراهیم (پیدایش، ۲۳: ۷-۱۸) که بنا به سنت، تجسم پیشین تصلیب مسیح دانسته می‌شود، در سمت چپ؛ و موسی و مار مفرغی (اعداد، ۲۱: ۴-۸)، در سمت راست. نوشته‌ی زیر تصویر ابراهیم توضیح می‌دهد که «این پدر، پسرش را که نشانگر مسیح است، قربانی می‌کند». شباهت این پسر با مسیح آشکار است: خدای پدر به دلیل عشقی که به بشریت داشت، پسرش را قربانی کرد. آن‌گونه که در قاب‌بست متنی بالای تصویر توضیح داده شده، ابراهیم به دلیل فرمان‌بری‌اش از خداوند، آماده شده بود تا پسرش را قربانی کند. خداوند ابراهیم را آزمود و در واپسین لحظه، یعنی همان وقتی که ابراهیم داشت پسر خود را قربانی می‌کرد، فرشته‌ای ظاهر شد، مراسم قربانی کردن را متوقف کرد و قوچی را به جای اسحاق، برای قربانی کردن پیشکش نمود. همین لحظه از روایت، به روشنی در این تصویر نشان داده می‌شود. به این صورت که فرشته دست ابراهیم را که شمشیر را بلند کرده، گرفته و قوچ که قربانیِ جایگزین است، در پیش‌زمینه‌ی تصویر مشاهده می‌شود. اسحاق به آرامی زانو زده و پشتش را به پدرش کرده است، به نحوی که علی‌رغم حالت عاطفه‌برانگیزی که در ذات پیام این صحنه قرار دارد، خود این

1. Isaak



۱۸. تصلیب مسیح، از کتاب مقدس فقرا، لندن، کتابخانه‌ی بریتانیا، چاپ باسمه‌ای C.9 d.2، حدود ۱۴۷۰.

بازنمود تصویری تا حدودی بی‌حرکت است.

صحنه‌ی موسی و مار، در سمت راست، بیش از آنکه بر رضایت خاطر پدر برای قربانی کردن پسرش تأکید کند، بر نجات که در نتیجه‌ی مرگ مسیح حاصل شد، تأکید دارد. نوشته‌ی زیر تصویر ماری که بر بالای دیرک است، تصریح می‌کند که «وقتی به آن مار نگاه کردند، آلام‌شان التیام یافت». همان‌گونه که قاب‌بست متنی بالای این تصویر توضیح می‌دهد، بنی اسرائیل در صحرای مصر گرفتار مارهایی با نیش‌های سمی شده بودند. موسی امر خداوند را جویا شد. فرمان رسید تا ماری از مفرغ بسازد و آن را بر بالای دیرک بیندازد. هر کس که دچار مارگزیدگی شده بود، با دیدن مار مفرغی نجات می‌یافت (اعداد، ۲۱: ۶-۱۰). همان‌گونه که متن کتاب مقدس فقرا توضیح می‌دهد:

> ماری که آویخته شده بود و مردم به آن می‌نگریستند، از مسیح برروی صلیب حکایت می‌کند، زیرا هرانسان مؤمنی که می‌خواهد از مار (یعنی شر) رهایی یابد، باید به او بنگرد.

در پیش‌زمینه‌ی تصویر، مارها به دو مرد نگون‌بخت حمله کرده‌اند. پشت‌سر این دو، موسی به مار مفرغی اشاره می‌کند و باقی تماشاچیان را فرا می‌خواند تا به آن مار چشم بدوزند.

سه تصویر ابراهیم و اسحاق، تصلیب مسیح و موسی و مار، در یک ساختار مشابه معمارانه مرتب شده‌اند، به نحوی که محوری بصری در عرض سه تصویر شکل گرفته است و موجب تطبیق مستقیم اسحاق، مسیح و مار می‌شود. بنابراین، هنرمند به گونه‌ای این دو جزء عهد عتیق را مرتب کرده که گونه‌های مستقیم مسیح یعنی اسحاق و مار در سطح تصویر خود از همه‌ی

چیزهای دیگربه لبه‌ی داخلی نزدیک‌ترند و در نتیجه، تا حد ممکن به مسیح مصلوب نزدیک‌اند. این امر به بینندگان کمک می‌کند تا ارتباط‌های لازم را برقرار سازند و متون بالا و پایین هریک از تصاویرمربوط به عهد عتیق، اهمیت آن‌گونه‌ی منتخب را توضیح می‌دهد. به‌علاوه، چهار متنی که از چهار پیامبر، یعنی اشعیاء[1]، حَبَقوق[2]، ایوب[3] و داود[4] نقل شده هم کمک می‌کند تا نشان داده شود که میلاد و مرگ مسیح بارها و به شیوه‌های مختلف در عهد عتیق از پیش گفته شده است. نهایتاً در پایین صفحه، این عبارت به‌عنوان شرح کلی این مجموعه از متن و تصویر ذکر شده است: «مصائب مسیح ما را از ژرفنای تاریکی می‌رهاند.»

تا اینجا دو نمونه از تصویرپردازی‌های روایی در کتاب‌ها را مشاهده کردیم که احتمالاً در آن واحد، یک یا دو نفر از آن‌ها استفاده می‌کرده‌اند. حال، بگذارید به تصاویری با مقیاس بزرگ‌تر توجه کنیم، یعنی دیوارنگاره‌های روی دیوارهای کلیساها که به این منظور طراحی می‌شدند که کل افراد یک جامعه یا جماعت عبادت کننده، آن‌ها را ببینند. رایج‌ترین موضوعات برای تصویرپردازی روایی در تزئین کلیساهای مسیحی اولیه از چند کتاب نخستین عهد عتیق برگرفته شده بودند؛ به ویژه، صحنه‌هایی از پیدایش که در خصوص آفرینش جهان، آفرینش آدم و حوا، وسوسه و هبوط آن‌ها بود و صحنه‌هایی از خروج[5] که در خصوص موسی و بنی اسرائیل بود. در بازیلیکاهای بزرگ مسیحیت اولیه در رم، تصویرپردازی‌های روایی از این موضوعات روی دیوارهای طویل شبستان‌ها صورت گرفت و در نتیجه، سیستم‌هایی برای استفاده از این‌گونه تزئینات تصویری رسمیت یافت که در خلال قرون وسطی و پس از آن در کلیساهای

1. Isaiah
2. Habakkuk
3. Job
4. King David
5. *Exodus*

مسیحی گسترش پیدا کرد. این کلیساها به حلقه‌هایی از تصویرپردازی روایی به‌صورت نقاشی یا معرّق آراسته شدند که از انتهای جانب شرقی کلیسا تا انتهای جانب غربی آن اجرا شده بود. بهترین نمونه‌ی حفظ شده از این تزئینات روایی اولیه در کلیسای سانتا ماریا مادجوره[1] قرار دارد. روی هر دو دیوار این کلیسا، معرّق‌هایی متعلق به قرن پنجم میلادی به چشم می‌خورد که صحنه‌هایی از عهد عتیق را به تصویر کشیده‌اند. این تصاویر داستان تشکیل و تثبیت قوم بنی اسرائیل را طی حیات آباء آن‌ها بیان می‌کنند. این صحنه‌ها با صحنه‌های قدیمی‌تر دیوار سمت چپ تنظیم شده‌اند، چرا که بیننده نخست به محراب و سپس به‌سمت راست می‌نگرد. قسمت‌های تصویری تقریباً به شکل مربع هستند و هر قسمت به دو بخشِ تلفیق شده، تقسیم می‌شود. از آنجا که روایت مربوط به هر دیوار از منتهی‌الیه شرقی آن دیوار، در مخارجه‌ی پشت محراب آغاز می‌شود، در نتیجه در دیوار سمت راست، از ترتیب "طبیعی" چپ به راست نوشته‌های غربی پیروی شده است، درحالی‌که دیوار سمت چپ، در سنجش با روایت متنی از "عقب" به "جلو" خوانده می‌شود.

این نحوه‌ی چینش و این شیوه‌ی "خواندن" حلقه‌های روایی، بازهم در دیگر بازیلیکاهای اصلی مسیحی رم، همچون بازیلیکاهای قدیس پطرس (سن پیتر)، قدیس پولس (سن پل)، قدیس یوحنای لاترن[2] و غیره ایجاد شد. احتمالاً این کلیساها، همچون سانتا ماریا مادجوره در قرن پنجم نقاشی شده‌اند، اما احتمال می‌رود که در قرون هشتم و نهم، مرمت و مجدداً نقاشی شده باشند. نمای داخلی کلیسای سن پیتر، آن‌گونه که امروزه مشاهده می‌کنیم، محصول برنامه‌ی بازسازی آن در قرن شانزدهم زیر نظر برامانته[3] و میکل آنجلو[4] است.

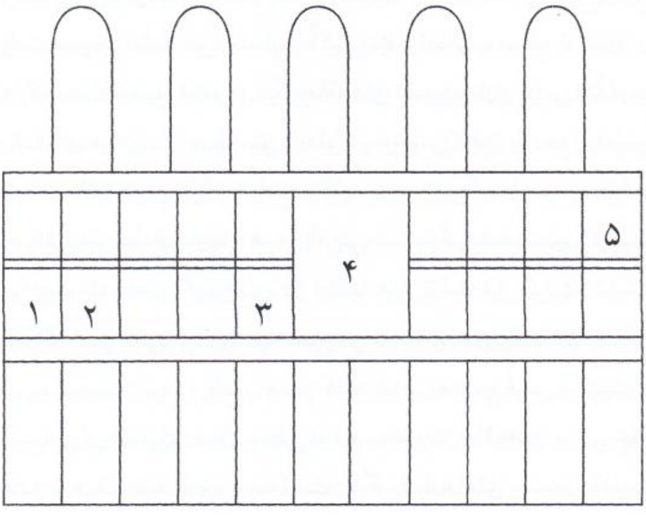
1. Santa Maria Maggiore
2. St John Lateran
3. Bramante
4. Michel angelo

این بازیلیکای قرون وسطایی پس از آن، کاملاً متحول شد. با وجود این، یقیناً نشانه‌هایی از شکل اصلی این کلیسای قرون وسطایی (که امروزه معمولاً با عنوان سن پیترِ سابق خوانده می‌شود تا از جایگزینش در دوره‌ی باروک متمایز گردد) در اختیار داریم. علت این امر، مجموعه‌ای از طراحی‌های یاکوپو گریمالدی[1] است. این طراحی‌ها که طی دو دهه‌ی نخست قرن هفدهم کشیده شده‌اند، تصویر مقطع‌هایی از نمای داخلی اولیه را نشان می‌دهند و موقعیت محراب و یادمان‌ها را می‌نمایانند و در حد امکان، اجزاء دیوارهای مزین به نقاشی را که تا پایان قرن شانزدهم به‌جا مانده بود، بازتولید می‌کنند. با توجه به طراحی‌های گریمالدی می‌توان چنین گفت که در منطقه‌ی بالایی دیوارهای شبستان، تصاویر بزرگی از حواریون وجود داشته که به صورت جفتی میان پنجره‌ها به شکل ایستاده کشیده شده بودند.

چرخه‌ی تصویرپردازی دیوار سمت راست، روی حلقه‌ی زیرین، پایین پنجره‌ها آغاز شده است. این روایت که احتمالاً از آفرینش شروع می‌شد و به زندگی اسحاق می‌رسید، از چپ به راست، از مخارجه‌ی پشت محراب تا ورودی خوانده می‌شد. پس از آن، روایت به دیوار مخارجه‌ی پشت محراب بازمی‌گشت و در آنجا بیننده با مطالعه‌ی سطح بعدی دیوار، دوباره روایت را باز هم از چپ به راست، از مخارجه‌ی پشت محراب تا ورودی پی می‌گرفت. این حلقه‌ی زیرین، صحنه‌هایی را از داستان یوسف و موسی در بر داشت. روی دیوار مقابل، یعنی دیوار سمت چپِ بیننده‌ای که رو به محراب می‌ایستاد، موضوعاتی از عهد جدید به تصویر کشیده شده بود. آن تصاویر نیز از منتهی الیه مخارجه‌ی پشت محراب شروع می‌شد و به دیوار ورودی، در دو حلقه می‌انجامید. اما این بار آشکارا از راست به چپ خوانده می‌شد.

1. Jacopo Grimaldi

از یادداشت‌ها و توصیفات گریمالدی درباره‌ی آن کلیسا و نیز طراحی‌های او از آن، آشکار است که تعداد کمی از ۴۴ موضوع مسیح‌شناختی آن حلقه تا قرن هفدهم باقی مانده و در نتیجه، در آن زمان ثبت و ضبط شده‌اند. اما به‌نظر می‌رسد که این حلقه می‌بایست مجموعه‌ی گسترده‌ای از صحنه‌های مربوط به زندگی مسیح را، از دوران کودکی تا مصائب او و تا ظهور او پس از برخاستن از گور و معجزاتش در بر گرفته باشد. در قرن هفدهم، هنوز



۱. تقدیس در بیت‌عنیا
۲. توماس شکاک
۳. فرود به دوزخ
۴. تصلیب مسیح
۵. غسل تعمید مسیح

ب. طرح جانمایی دیوارنگاره‌ها در بازیلیکای سابق سن پیتر

شش صحنه قابل رؤیت بودند (نمودار ب)، از جمله غسل تعمید مسیح، زنده‌شدن لعازر، توماس شکاک، فرود به دوزخ و تقدیس در بیت‌عنیا. به صحنه‌ی تقدیس در بیت‌عنیا، در توصیفات گریمالدی اشاره‌ای نشده، اما در طراحی‌ها دیده می‌شود. در مقابل، زنده شدن لعازر در یادداشت‌ها ذکر شده است، اما در طراحی‌ها دیده نمی‌شود. صحنه‌ای که کاملاً آشکارا در طراحی‌های گریمالدی بازنمایی شده، تصلیب مسیح است که جای چهار صحنه با اندازه‌ی معمولی را اشغال کرده است. این امر تأکید ویژه‌ای را بر واقعه‌ی مرگ و قربانی شدن مسیح به‌عنوان واقعه‌ی اساسی و اوج وقایع روایت مسیحی نشان می‌دهد. این تأکید ویژه بر تصلیب مسیح تا اندازه‌ای به یک سنت تبدیل شد و در دیگر حلقه‌های تصویرپردازی روایی متأخر رم و ایتالیای مرکزی، از جمله سن آنجلو[1] در فورمیس[2] (قرن یازدهم)، قدیس یوحنای لاترن در رم (قرن دوازدهم) و کلیسای شورایی[3] سان جیمینیانو[4] در توسکانی (اواسط قرن چهاردهم) بازآفرینی شد. دیگر مشخصه‌ی کلیسای سن پیتر که به‌طور گسترده‌ای در ایتالیا مورد تقلید قرار گرفت، ترتیب گونه‌شناختی تصویرپردازی عهد عتیق و عهد جدید روی دو دیوار مقابل هم در شبستان بود. درواقع، چنین گفته شده که هیچ فرمی از تزئینات کلیسایی در ایتالیای قرون وسطی از فرم مجاورت حلقه‌های روایی عهد عتیق و عهد جدید رایج‌تر نبوده است. دیگر بازیلیکاهای مسیحی قدیمی رم نیز با الگویی مشابه الگویی که در کلیسای سابق سن پیتر موجود بود، تزئین شده‌اند. بازیلیکای سن پائولو فوئری له مورا (قدیس پولس خارج از دیوارها)[5] از طرح‌واره‌ی دو چرخه‌ای روایی مشابهی برخوردار بود که از

1. Sant'Angelo 2. Formis

۳. Collegiate Church؛ کلیسایی غیراز کلیسای جامع که توسط یک مجمع عمومی کشیشان و زیرنظر سرکشیش اداره می‌شود- م.

4. San Gimignano 5. San Paolo fuori le mura (St Paul-outside-the-walls)

مخارجه‌ی پشت محراب تا دیوار ورودی در هر دو سوی شبستان اجرا شده بود. با وجود این، در آنجا صحنه‌های مربوط به عهد عتیق روی دیوار سمت راست، و نه دیوار سمت چپ قرار داشتند و با صحنه‌هایی از زندگی قدیس پولس، روی دیوار سمت چپ، جفت شده بودند. (درواقع، احتمالاً کلیسای سابق سن پیتر حلقه‌ای در خصوص قدیس پطرس روی دیوار سمت راست داشته که تا قرن هشتم یا نهم میلادی باقی بوده است و پس از آن، حلقه‌ای در خصوص زندگی مسیح جایگزین آن شده و حلقه‌ی مربوط به پطرس روی بازوی عرضی سمت راست کلیسا بازآفرینی شده است.) به‌نظر می‌رسد که در کلیسای قدیس یوحنای لاترن نیز طرح‌واره‌ی گونه‌شناختی صحنه‌های جفت‌شده‌ی عهد عتیق و عهد جدید به کار رفته است. البته به دلیل زلزله‌ای که در اواخر قرن نهم رخ داد، آن بنا تخریب شد و در نتیجه، هیچ مدرک بی‌واسطه‌ای در خصوص تزئینات اولیه‌ی آن موجود نیست. با وجود این، فرانچسکو بورومینی[1] هنگام بازسازی بنا در قرن هفدهم از توصیفاتی که پاپ هادریان اول[2] در سال ۷۸۷ بیان کرده بود، برای آفرینش مجموعه‌ای از جفت‌های گونه‌شناختی به‌شدت مرتبط استفاده کرد. این سیستم تا دوره‌ی رنسانس در رم ادامه یافت: در نمازخانه‌ی سیستین[3]، نمازخانه‌ای پاپی که طی سال‌های ۱۴۸۱ تا ۱۴۸۳ تحت نظر پاپ سیکستوس چهارم[4] تزئین شد، نیز از حلقه‌های گونه‌شناختی جفت عهد عتیق و عهد جدید استفاده شده است: زندگی موسی روی دیوار سمت چپ و زندگی مسیح روی دیوار سمت راست. دیوارنگاره‌های نمازخانه‌ی شاپل را همیشه به‌شدت ملهم از طرح واژه‌ی تزئینی بازیلیکای سابق سن پیتر می‌دانستند که به احتمال قریب به

1. Francesco Borromini
2. Pope Hadrian I
3. Sistine chapel
4. Pope Sixtus IV

یقین به منظور ارجاع به دوران نخستین کلیسای مسیحی در رم و نشان دادن استمرار آن کلیسا طراحی شده‌اند.

برای بررسی در خصوص نمونه‌ای از اینکه چگونه هم‌جواری گونه‌شناختی سنتی و تقابل حلقه‌های روایی مختلف حتی در رابطه با کارکردهای بسیار پیچیده‌تر عبادی و تفسیری نیز عمل می‌کرد، اجازه دهید در بقیه‌ی این فصل، کلیسای قدیس فرانسیس در آسیزی را مورد مطالعه قرار دهیم. در این کلیسا، نخستین نقاشی‌های روی دیوارهای شبستان، یادآور طرح‌واره‌های گونه‌شناختی کهن رومی است. در بخش بالایی دهانه‌ی شبستان در میان پنجره‌های دوچشمه[1] بلند، دو چرخه از صحنه‌های منقوش به چشم می‌خورد که چندین نقاش رمی تحت هدایت و رهبری اولیه‌ی یاکوپو توریّتی[2] احتمالاً از دهه‌ی ۱۲۸۰ ساخت آن را آغاز کرده‌اند. همچون کلیسای سابق سن پیتر، این بخش از کلیسای سن فرانسیس، واقع در آسیزی نیز صحنه‌هایی از عهد عتیق روی دیوار سمت راست خود دارد که در مقابل صحنه‌هایی از عهد جدید روی دیوار سمت چپ قرار گرفته است. این روایت از عهد عتیق با آفرینش از چرخه‌ی بالایی روی دیوار سمت راست در انتهای مخارجه‌ی پشت محراب، آغاز می‌شود و در هشت صحنه، از جمله بیرون راندن و هبوط آدم و حوا ادامه پیدا می‌کند و با قتل هابیل به دست قابیل پایان می‌یابد. بنابراین، جهت حرکت این روایت به انتهای مخارجه‌ی پشت محراب باز می‌گردد و همچون بازیلیکای سابق سن پیتر، هشت صحنه‌ی دیگر را در بر می‌گیرد که از ساختن کشتی نوح آغاز می‌شود و صحنه‌هایی درباره‌ی ابراهیم و اسحاق، یعقوب و عیسو و عیسی و برادرانش را شامل می‌شود. چرخه‌ی بالایی دیوار سمت چپ، حلقه‌ی دوران کودکی مسیح را دربر می‌گیرد. این چرخه از بشارت

1. Twolight windows 2. Jacopo Torriti

تا غسل تعمید مسیح پیش می‌رود و حلقه‌ی خدمت مذهبی ـ مصائب مسیح در چرخه‌ی پایینی، از عروسی در قانا و زنده‌شدن لَعازَر، در منتهی‌الیه مخارجه‌ی پشت محراب، تا رستاخیز مسیح، در منتهی‌الیه ورودی پیش می‌رود. همانند بازیلیکای سن پیتر، صحنه‌های مربوط به عهد عتیق از چپ به راست و صحنه‌های مربوط به عهد جدید از راست به چپ خوانده می‌شدند. بنابراین، تناظر میان متن و تصویر از نظر ترکیب خوانده شدن از چپ به راست، برای دستیابی به تقارن از جهت خوانده شدن طرح‌واره‌های جفتی گونه‌شناختی از مخارجه‌ی پشت محراب تا ورودی از دست رفته است. این کار سبب شده که بخش‌های نخستین روایت روی هر دیوار با بخش‌های نخستین روایت روی دیوار دیگر جفت شود و به همین صورت، بخش‌های بعدی نیز با یکدیگر جفت شوند. با وجود این، برخلاف بازیلیکای سابق سن پیتر، صحنه‌های کلیسای سن فرانسیس تقریباً هم‌اندازه هستند، به نحوی که فضای بیشتری به تصلیب مسیح اختصاص داده نشده است.

این دو چرخه از تصاویر کتاب مقدس کمابیش از ساختار روایی خود متن کتاب مقدس پیروی می‌کنند و با استفاده از تصاویری که از لحاظ بصری، مشخصه‌های اصلی روایات متنی مربوطه را تکرار می‌کنند، به ضبط آن وقایع می‌پردازند. اما زیر صحنه‌های مربوط به عهد عتیق و عهد جدید، گونه‌ی دیگری از تصویرپردازی هم وجود دارد که به ثبت و ضبط زندگی قدیس فرانسیس آسیزی می‌پردازد که در همین کلیسا به خاک سپرده شد. حلقه‌ی فرانسیس پس از صحنه‌های مربوط به کتاب مقدس، شاید در دهه‌ی ۱۲۹۰، در کارگاهی کشیده شده که احتمالاً نقاشانی از رم و ایتالیای مرکزی در آن حضور داشته‌اند. حتی برخی از مردم، جوتو[1] جوان را نیز دست‌اندرکار این

1. Giotto

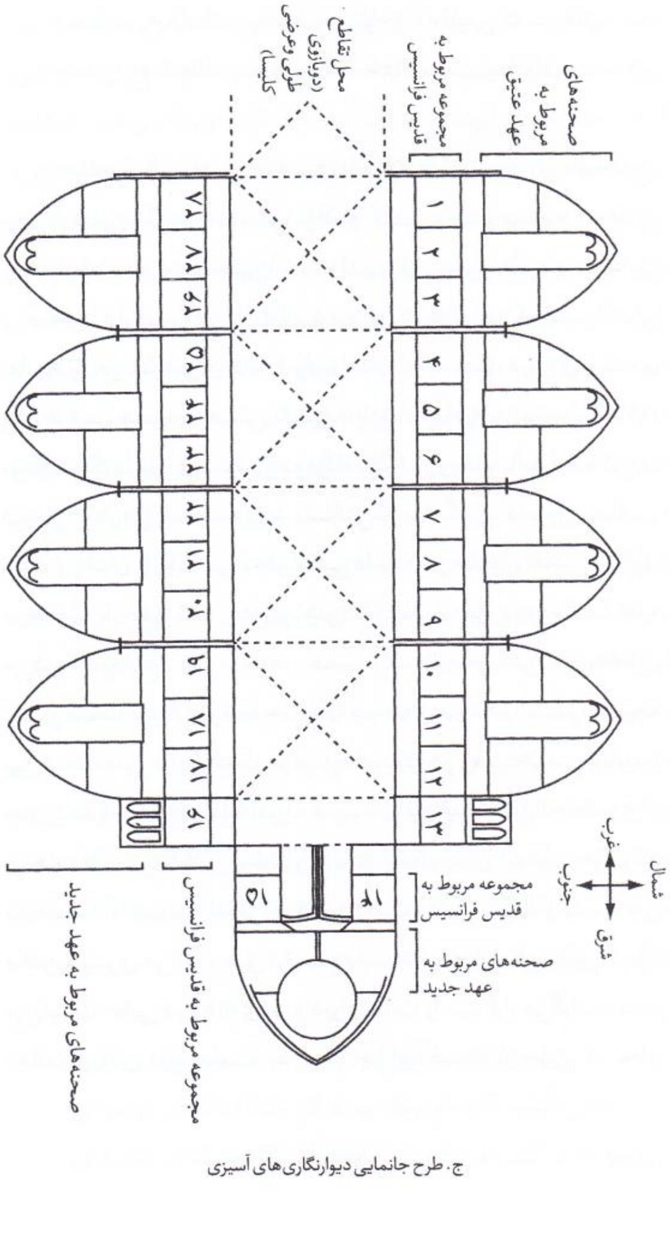
حلقه می‌دانستند و برخی دیگر جوتو را استادکاری قلمداد می‌کردند که این پروژه تحت نظارت وی انجام گرفته بود. با وجود این، هویت دقیق اشخاصی که این حلقه را پدید آورده‌اند، به اهداف این تحقیق مربوط نمی‌شود. حلقه‌ی مربوط به زندگی قدیس فرانسیس، برخلاف حلقه‌های مربوط به عهد عتیق و عهد جدید، در همه جای نمای داخلی کلیسا کشیده شده است؛ این حلقه در یک جهت از چپ به راست، از انتهای مخارجه‌ی پشت محراب دیوار سمت راست تا ورودی، در سراسر فضای داخلی دیوار ورودی و همین طور از دیوار دیگر شبستان، باز هم از چپ به راست تا انتهای مخارجه‌ی پشت محراب دیوار سمت چپ، خوانده می‌شود. این حلقه‌ی روایی نیز از برخی جهات کاملاً به متنی که مبتنی بر آن بود، یعنی زندگی‌نامه‌ی قدیس فرانسیس به قلم بوناونتورا که در سال ۱۲۶۰ نوشته شده بود، بستگی داشت. اما روایت بصری از برخی جهات از شکل و ساختار روایت متنی فاصله می‌گیرد تا مطالب الهیاتی و ایدئولوژیکی را بیان کند که به‌طور خاص به ارتباطات بصری میان صحنه‌های جداگانه‌ی این حلقه، و میان صحنه‌های این حلقه و حلقه‌ی مربوط به کتاب مقدس در بالا وابسته است. به‌عنوان مثال، چینش برخی صحنه‌ها در روایت بصری با ترتیب آن‌ها در زندگی‌نامه‌ی مکتوب قدیس فرانسیس تفاوت دارد. البته این امر به "واقعیت" زمانی، آن‌گونه که بوناونتورا به رسمیت شناخته، لطمه‌ای نمی‌زند، زیرا از مقدمه‌ی او بر زندگی‌نامه‌ی قدیس فرانسیس آشکار است که در این متن، نسبت‌های زمانی در قیاس با نسبت‌های موضوعی در جایگاه دوم قرار گرفته‌اند. بوناونتورا تصریح می‌کند:

> برای پرهیز از سردرگمی، من این داستان را همواره در قالب زمانی تألیف نکرده‌ام، بلکه بیشتر کوشیده‌ام تا نظمی موضوعی را حفظ کنم. هر جا مناسب دیده‌ام، وقایعی که در زمان‌های

مختلف رخ داده‌اند، به موضوعی واحد و وقایعی که در زمان واحدی رخ داده‌اند، به موضوعات مختلف نسبت داده‌ام.

در حلقه‌ی روایت بصری در آسیزی، اختلاف قابل توجهی در نظم وقایع، حتی در قیاس با گونه‌ای که بوناونتورا ضبط کرده، به چشم می‌خورد. در فصل چهارم از کتاب بوناونتورا چنین آمده که قدیس فرانسیس به‌طور معجزه‌آسایی بر جماعت فرانسیسی در آرل[1] ظاهر شد و این در حالی بود که قدیس آنتونی اهل پادوئا[2] در تالار شورای کلیسا برای راهبان آن جماعت درباره‌ی نوشته‌ی روی صلیب مسیح: «عیسی ناصری، پادشاه یهودیان» (یوحنا، ۱۹: ۱۹) موعظه می‌کرد. آنان فرانسیس را در درگاه تالار شورای کلیسا مشاهده کردند؛ درحالی‌که در هوا بلند شده بود و دستانش باز بود، گویی که برروی صلیب است و راهبان را برکت می‌بخشید. این داستان در حلقه‌ی نقاشی آسیزی، در مقایسه با جایی که در متن بوناونتورا دارد، بسیار دیرتر در روایت مشاهده می‌شود (نمودار ج). این صحنه برحسب ترتیب تاریخی متن، باید به‌عنوان نهمین صحنه پدیدار می‌شد، حال آنکه صحنه‌ی هجدهم است و در نتیجه بین صحنه‌هایی قرار گرفته که در فصل‌های دوازدهم و سیزدهم متن بوناونتورا جای داده شده‌اند. در کل، اگرچه هنرمندان می‌بایست تعداد محدودی از صحنه‌های متن طولانی بوناونتورا را برای تصویرسازی انتخاب می‌کردند (مجموعاً ۲۸ تصویر)، اما بی‌تردید این روایت منقوش غالباً از ترتیب متن مکتوب پیروی می‌کند. طبق ترتیب رعایت شده در آن متن، ظهور در آرل می‌بایست جایی در دهانه‌ی سوم دیوار سمت راست قرار می‌گرفت، نه در دهانه‌ی ورودی دیوار سمت چپ. اما چرا این صحنه از جایی که به‌طور

1. Arles
2. St Anthony of Padua



ج. طرح جانمایی دیوارنگاری‌های آسیزی

افسانه‌ی قدیس فرانسیس

قسمت پایین دیوار سمت راست

۱. قدیس فرانسیس و مرد دیوانه‌ی اهل آسیزی
۲. قدیس فرانسیس در حال بخشیدن ردای خویش
۳. رؤیای قصر
۴. قدیس فرانسیس در برابر شمایل مسیح مصلوب در سن دامیانو[1]
۵. قدیس فرانسیس در حال رها کردن پدر
۶. رؤیای اینوسان سوم[2]
۷. مراسم تأیید طریقه
۸. شهود ارابه‌ی آتش‌فام
۹. شهود فرالئونه
۱۰. قدیس فرانسیس و اجنه در آرتسو[3]
۱۱. آزموده شدن با آتش
۱۲. قدیس فرانسیس در حال خلسه
۱۳. بنیادگذاری سنت شبیه‌سازی تولد مسیح در گرچو[4]

دیوار ورودی

۱۴. معجزه‌ی چشمه
۱۵. موعظه برای پرندگان

قسمت پایین دیوار سمت چپ

۱۶. مرگ شوالیه‌ی چلانو[5]
۱۷. موعظه کردن قدیس فرانسیس در حضور هونوریوس سوم[6]
۱۸. ظهور در آرل
۱۹. پدیدار شدن زخم‌ها
۲۰. مرگ قدیس فرانسیس
۲۱. شهوداتی در خصوص قدیس فرانسیس
۲۲. تشییع قدیس فرانسیس
۲۳. سوگواری کلارا
۲۴. اعطای مقام قدیسی به فرانسیس
۲۵. رؤیای گریگوری نهم[7]
۲۶. شفابخشیدن به مردی از ایلردا[8]
۲۷. حیات بخشیدن به یک زن
۲۸. رهایی پطرس ملحد از زندان

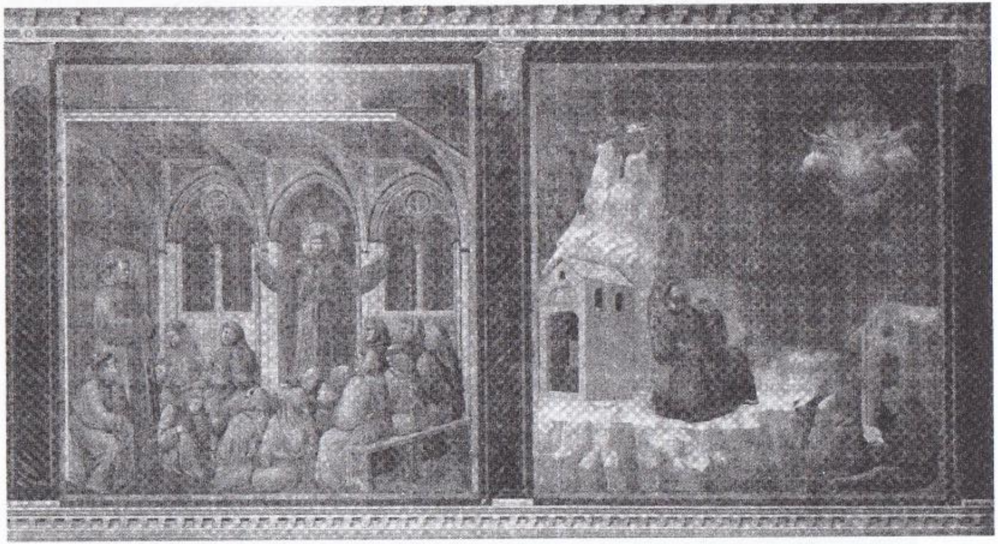
1. Damiano
2. Innocent
3. Arezzo
4. Greecio
5. Celano
6. Honorius III
7. Gregory IX
8. Ilerda

منطقی می‌بایست آنجا قرار می‌گرفت، جابه‌جا شد؟ دلیل این جابه‌جایی، استفاده از این موقعیت برای بیان نزدیکی میان فرانسیس و مسیح است (تصویر۱۹).

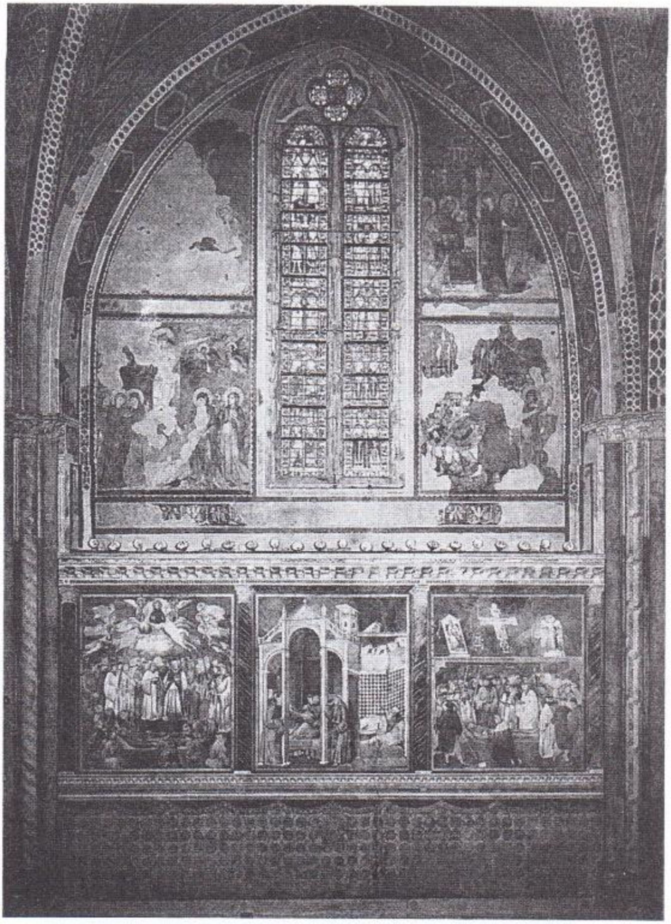
فرانسیس در میان پیروانش با عنوان *alter christus*، یعنی مسیح دیگر شناخته می‌شد و بوناونتورا در نگارش زندگی‌نامه‌ی فرانسیس از همه‌ی فرصت‌ها بهره برد تا بر جهاتی از زندگی فرانسیس و ویژگی‌های شخصی‌اش که به مسیح نزدیک بود، تأکید ورزد. در خلال این متن، به دل‌سپردگی فرانسیس نسبت به مصائب مسیح و تأمل مدام وی در آن خصوص، اشارات فراوانی صورت گرفته است. هنرمند با جابه‌جا کردن صحنه‌ی ظهور در آرل به نحوی که بلافاصله پس از صحنه‌ی پدیدار شدن زخم‌ها[۱] دیده شود، مجال آن را یافته تا بر نزدیکی میان فرانسیس و مسیح تأکید بیشتری بورزد. هنرمند، فرانسیس را در مرکز تصویر، در درگاه تالار شورای کلیسای آرل، با "دستانی باز چون عیسی بر صلیب" قرار داده و در نتیجه، از لحاظ بصری فرانسیس را با مسیح مصلوب مطابقت داده است. در صحنه‌ی مجاور، یعنی پدیدارشدن زخم‌ها، هویت فرانسیس به‌عنوان "مسیح دیگر" به‌طرز آشکاری واضح شده است. این قدیس که طی حیات خویش از مسیح تقلید کرده بود، پاداش خود را با تجلی فیزیکی مستقیم نزدیکی‌اش به مسیح دریافت کرد و از نشانه‌های بالفعل تصلیب مسیح، یعنی زخم‌های روی دست‌ها، پاها و پهلویش برخوردار شد.

ترتیب خاص صحنه‌ها در دهانه‌ی بعدی کلیسا (تصویر۲۰) نیز سبب تأکید بیشتر بر بازنمایی از نزدیکی فرانسیس به مسیح می‌شود. این صحنه

۱. استیگماتا: (stigmata، حالت جمع استیگما) عبارت است از زخم‌ها، نشانه‌های جسمی یا احساس درد در نقاطی از بدن (به ویژه دو دست و دو پا) مشابه زخم‌ها و جراحت‌هایی که هنگام تصلیب مسیح در وی به وجود آمد. اولین مورد ثبت شده از پدیدار شدن استیگماتا (که در اینجا با تسامح به زخم‌ها برگردانده شده) در خصوص قدیس فرانسیس آسیزی اتفاق افتاده است م.



۱۹. استادکار افسانه‌ی قدیس فرانسیس، ظهور در آرل و پدیدار شدن زخم‌ها، آسیزی، کلیسای علیای قدیس فرانسیس، حدود دهه‌ی ۱۲۹۰



۲۰. استادکار افسانه‌ی قدیس فرانسیس، نمایی از دهانه به همراه صحنه‌های مرگ قدیس فرانسیس، شهوداتی در خصوص مرگ قدیس فرانسیس و تأیید زخم‌ها، آسیزی، کلیسای علیای قدیس فرانسیس، حدود دهه‌ی ۱۲۹۰

که مرگ فرانسیس را تصویر می‌کند، درست زیر صحنه‌ای قرار داده شده که مرگ مسیح را بر روی صلیب تصویر کرده است. چنان‌که مشاهده کردیم، صحنه‌ی مرگ مسیح بر صلیب مربوط به حلقه‌ی عهد جدید است که در بخش بالایی دیوار سمت چپ نقاشی شده است (نمودار ج). بیننده با مشاهده‌ی مجاورت این دو صحنه، باز به یاد هویت فرانسیس به‌عنوان "مسیح دیگر" می‌افتد. به‌علاوه، ترتیب خاص میان صحنه‌های مربوط به فرانسیس در این دهانه و صحنه‌ی مرگ قدیس فرانسیس در سمت چپ و بلافاصله در کنار آن، صحنه‌ی شهوداتی در خصوص مرگ قدیس فرانسیس، هنرمند را قادر ساخته تا از لحاظ بصری به بیان جنبه‌ای از این روایت بپردازد که بوناونتورا انتقال آن را دشوارتر یافته است. همان‌گونه که در زندگی‌نامه‌ی فرانسیس، اثر بوناونتورا توضیح داده شد، هنگامی که روح فرانسیس «از بند تنش آزاد شد»، یکی از شاگردانش روح او را مشاهده کرد که «به بالا برده می‌شد... در صراطی مستقیم به‌سوی ملکوت». این شهود را می‌توان در صحنه‌ی مرگ قدیس فرانسیس دید: کشیشی که در سمت چپ تصویر، پشت‌سر فرانسیس زانوزده، به بالا نگاه می‌کند و به تصویر روح فرانسیس در بالا اشاره می‌کند که فرشتگان بال‌دار آن را به ملکوت اعلی می‌برند. به‌طور هم‌زمان، متن چنین حکایت می‌کند که برادرْ آوگوستین، قطب کشیشان جمعیت فرانسیسی دیگری که از آسیزی دور بود، در بستر مرگ فرانسیس حاضربوده است. آوگوستین به ناگاه از جا بلند شد و نشست و گریه‌کنان اظهار کرد که توانسته فرانسیس را در حال رفتن به بهشت ببیند و خود نیز به‌زودی به او خواهد پیوست. پس از آن، برادرْ آوگوستین درگذشت و بنا به روایت بوناونتورا، روح او «در پیِ پدر مقدسش روانه شد». این حکایت در صحنه‌ی بعدی، یعنی شهوداتی در خصوص مرگ قدیس فرانسیس، به تصویر درآمده است. نحوه‌ی ترکیب‌بندی و چینش این دو صحنه‌ی

مجاور هم، هنرمند را قادر ساخته تا برادرْ آوگوستین را در حال بلند شدن از بستر، نشستن و نگاه کردن به‌سمت چپ و بالا تصویر کند، چنان‌که گویی به صحنه‌ی سمت چپ نگاه می‌کند. در واقع، به‌نظر می‌رسد که آوگوستین دارد عروج روح فرانسیس به ملکوت را مشاهده می‌کند. این امر اجازه می‌دهد که تقارن زمانی معجزه‌آسای میان آن دو واقعه به نحو آشکاری بیان شود و معنای واقعه به‌طور بسیار ساده‌تری از متن مکتوب اصلی در چارچوب بصری به روشنی مطرح گردد.

معنای کلی این دو صحنه‌ی مجاور هم این است که در هنگام مرگِ فرانسیس دو نفر از مریدان متفاوت وی، که یکی از آن‌ها حضور فیزیکی داشت و دیگری از لحاظ فیزیکی دور بود، عروج ملکوتی او را مشاهده کرده‌اند. احتمالاً این معنا کمابیش بدون داشتن شناختی بسیار عمیق از متنی که این تصاویر بر آن مبتنی هستند نیز قابل درک بوده است؛ اما گویا فهم دلالت مستقیم محل قرار گرفتن صحنه‌ی ظهور در آرل و نیز مجاورت صحنه‌های مرگ قدیس فرانسیس و مرگ مسیح به کمی شناخت بیشتر از متن نیاز داشته است.

اکنون می‌توانیم به دیدگاهی درمورد تصاویری از این دست بازگردیم که طبق آن، این تصاویر به‌عنوان "کتاب‌هایی برای بی‌سوادان" قلمداد می‌شوند. آیا جز این بوده که "بی‌سوادان" از این تصاویر، چیزهایی می‌آموختند که قادر به خواندن متن آن‌ها نبودند؟ به‌نظر می‌رسد کسانی که این برنامه را در آسیزی طرح‌ریزی کردند، تصور می‌کردند پیام مورد نظری که از طریق آن تصاویر انتقال می‌یابد، فی‌نفسه به قدر کافی واضح نیست، چرا که زیر هر صحنه نوشته‌هایی گنجانده‌اند. اما این نوشته‌ها به زبان لاتین بود و بنابراین، منفعت چندانی برای "بی‌سوادان" نداشت. حتی مردمی که قادر به فهم زبان محلی ایتالیایی بودند نیز احتمالاً باید برای خواندن گزیده‌هایی به زبان لاتین از متون بوناونتورا

که پای تصاویر به چشم می‌خورد، به تقلا و زحمت می‌افتادند. همان‌گونه که پیش‌تر گفتیم، ترکیب میان متون و تصاویر می‌توانست به کسانی کمک کند که سطح سوادشان در لاتین نوشتاری تا آن اندازه بالا نبود که بتوانند آنچه را که در هر یک از این تصاویر روی داده بود، به هم مربوط کنند. اما کامل‌ترین اثر تغییر محل قرارگیری صحنه‌ی ظهور در آرل و ارزش نمادین قرار گرفتن آن در کنار صحنه‌ی پدیدار شدن زخم‌های قدیس فرانسیس منوط به آن بود که بیننده از ساختار روایی متن بوناونتورا آن‌قدر اطلاع داشته باشد که بفهمد در اینجا، صحنه‌ی فوق در جای اصلی خود قرار ندارد.

رابطه‌های میان متن و تصویر و میان تصاویر مختلف در حلقه‌ی مربوط به قدیس فرانسیس، بسیار ارزشمند بودند، به ویژه هنگامی که از لحاظ گونه‌شناختی امکان توسعه به ارتباطات میان حلقه‌ی فرانسیسی در ردیف پایین و حلقه‌ی مربوط به عهد جدید در بالای آن را می‌یافتند. این پیچیدگی نشان می‌دهد که حداقل در این مورد، تصاویر صرفاً "کتاب‌هایی برای بی‌سوادان" نبودند و نیز روایت بصری مربوط به حلقه‌ی قدیس فرانسیس برای "هدایت بی‌سوادان" کاربرد نسبتاً اندکی داشته است. امکان داشته که آن تصاویر از برخی جهات، برای آموختن داستان زندگی قدیس فرانسیس به عوام مورد استفاده قرار گرفته باشند، اما آن تصاویر آشکارا با در نظر گرفتن مخاطبانی که از آموخته‌های بسیار پیچیده‌تری برخوردار بودند، به ویژه خود کشیشان فرانسیسی، طراحی شده بودند. مسلماً برخی از آن کشیشان از زندگی‌نامه‌ی فرانسیس که بوناونتورا به زبان لاتین نوشته بود، به خوبی آگاه بودند و می‌توانستند علاوه بر متن مکتوب، از تصاویر و نوشته‌های زیر آن‌ها به‌عنوان ابزارهای کمکی بسیار پیشرفته‌ای برای تأمل استفاده کنند. این تصاویر، بسط موشکافانه‌ی تصاویر روایی مسیحیت اولیه بودند که برای به تصویر کشیدن و همراهی کردن با متن طراحی می‌شدند. در نتیجه این متون

به همراه هم، دامنه‌ای از تجارب حاصل از خواندن را به دامنه‌ای از بینندگان عرضه می‌کردند و تنها به معنایی بسیار محدود می‌توان آن‌ها را "کتاب‌هایی برای بی‌سوادان" قلمداد کرد: به تشخیص و تأیید هانس بلتینگ[1]، واقعیت این تصاویر روایی و مجموعه‌های مشابه به‌مثابه‌ی "بیانات عالمانه‌ای در قالب بصری" هستند که در اصل شاید تنها افراد باتجربه و تحصیل کرده، آن‌ها را به‌طور کامل درک کنند.

1. Hans Belting

۵

دگرگونی هنر مسیحی: نهضت اصلاح دین

گذشته از شرح و بسط‌ها و تغییرات معمول در سبک هنر و معماری، برخی از دوره‌ها و فرایندهای آگاهانه در اصلاح مسیحیت هم کمابیش سبب ایجاد تغییراتی در هنر و جایگاه آن در عبادت، انجام مراسم مسیحی و نیز تغییراتی در ظاهر هنر و معماری مسیحی شدند. دوره‌ی شمایل‌شکنی در مسیحیت اولیه و نهضت اصلاح رهبانیت غربی در قرن دوازدهم که منجر به شکل‌گیری طریقه‌ی سیسترسی[1] شد، از جمله‌ی این دوره‌ها بودند. اما شاید گسترده‌ترین و پردامنه‌ترین تغییراتی که در ظاهر هنر و معماری مسیحی رخ داد و نیز بزرگ‌ترین بازنگری‌هایی که در خصوص جایگاه هنر و تصاویر در انجام مراسم مسیحی صورت گرفت، در نتیجه‌ی اصلاحات دینی قرن شانزدهم اروپا بود. اگرچه این دوران، به دلیل تغییرات دینی که طی آن انجام پذیرفت، معمولاً با عنوان "نهضت اصلاح دین"[2] توصیف می‌شود، اما این اصطلاح، بیان واقعاً

1. Cistercian Order 2. The Reformation

مختصری از اصلاحات و جریانات متعددی با ماهیت دینی و سیاسی است که به شیوه‌های متفاوت در نواحی مختلف رخ داده است. مورخان غالباً این تغییرات را به دو دسته‌ی اصلی تقسیم می‌کنند: "نهضت اصلاح دین" یا "نهضت اصلاح پروتستان"[1] و "نهضت اصلاح متقابل"[2] یا "نهضت اصلاح کاتولیک"[3]. دسته‌ی نخست، عبارت از جریان یا مجموعه جریاناتی است که در اوایل قرن شانزدهم چنان شتاب گرفت که موجب گسیختن پروتستان از روم و گسترش بی‌وقفه‌ی فرقه‌ها و جماعت‌های متفاوت پروتستان در پهنه‌ی وسیع‌تر مسیحیت شد. دسته‌ی دوم، توصیف‌کننده‌ی فرایندی است که کلیسای کاتولیک به واسطه‌ی آن در قرن شانزدهم و پس از آن اقدام به تجدید سازمان و اصلاحات کرد. (از اصطلاح "نهضت اصلاح متقابل"، به ذهن برخی شارحان چنین خطور کرده که اصلاح و تجدید نظر در کلیسای کاتولیک عمدتاً یا صرفاً، فرایندی واکنشی بوده که به واسطه‌ی نهضت اصلاح پروتستان بر آن تحمیل شده است. به همین دلیل، اصطلاح "نهضت اصلاح کاتولیک" اغلب در پژوهش‌های مدرن ترجیح داده می‌شود.)

نهضت اصلاح پروتستان عمدتاً به دو گونه بر آفرینش هنر مسیحی اثر گذاشت: نخست اینکه در برخی از شاخه‌های آیین پروتستان، خود وجود و کارکرد هنر دینی زیر سؤال رفت و هنر دینی سنتی در برخی از کلیساهای پروتستان کنار گذاشته شد. این امر گاه به دلیل غلبه‌ی احساسات خشن شمایل‌شکنی و گاه به دلیل اقدامات سنجیده‌تر و رسمی حذف تصویر صورت می‌پذیرفت. دوم اینکه در جاهایی که آفرینش هنر مسیحی ادامه داشت، یعنی در کلیسای کاتولیک و نیز نزد برخی از اصلاحگران پروتستان، مثل لوتری[4]ها که چندان

1. The Protestant Reformation
2. The Counter-Reformation
3. The Catholic Reformation

۴. Lutheran، پیرو لوتر و عضو کلیسای پروتستان .

افراطی نبودند، این هنر به حربه‌ای جنجالی برای تبلیغ مواضع الهیاتی متفاوتی بدل شده بود که فرقه‌های مختلف به وسیله‌ی آن به معرفی خود می‌پرداختند. در اینجا، مجال آن نیست تا به تفصیل به بررسی الهیات اصلاحگران مختلف پروتستان و اشکال مختلف و توسعه و گسترش انجام مراسم پروتستانی پس از اوایل قرن شانزدهم بپردازیم، مگر تا آنجا که دیدگاه‌های اصلاحگرانه بر رویکردهای معطوف به هنر مسیحی و آفرینش آن تأثیر داشته است.

متألهان[۱] و اصلاحگران اوایل قرن شانزدهم در ابتدا سخنان صریح اندکی در خصوص هنر فی‌نفسه بیان کردند. غالباً مارتین لوتر[۲] (۱۴۸۳-۱۵۴۶)، کشیش آوگوستینی و استاد دانشگاه ویتنبرگ[۳]، به‌عنوان "بنیان‌گذار" آیین پروتستان و رهبر نهضت اصلاح دین در آلمان شناخته می‌شود، گرچه او خود ادعای رهبری معنوی نداشت. لوتر در ابتدا تنها از نظر هزینه‌ای که برای تهیه‌ی نقاشی‌ها صرف می‌شد، با نقاشی مخالفت می‌کرد، چون معتقد بود که آن پول را می‌توان در راه‌های بهتری خرج کرد. اما پس از آنکه آموزه‌ی "آمرزش به واسطه‌ی ایمان"[۴] را بیشتر بسط و گسترش داد، به دیدگاه ویژه‌ای در خصوص تصاویر دست یافت. براساس این آموزه مؤمنان به واسطه‌ی ایمان به مسیح و موهبت لطف الهی که بی تکلف به آنان ارزانی می‌شود، نجات می‌یابند. لوتر در جهت گسترش این آموزه درصدد برآمد تا به تصحیح باور رایج کاتولیکی در خصوص نیروی مثبت "اعمال خیر" بپردازد. براساس آن باور، نجات به تعبیری، محصول توافق یا معامله‌ی میان انسان‌ها و خداوند قلمداد می‌شد. آموزه‌ی "اعمال خیر" به شکل‌های مختلف در کلیسای قرون وسطای متأخر ابراز می‌شد. اولین و نامناسب‌ترین شکل این آموزه از نظر لوتر، خرید و فروش "آمرزش‌نامه" بود؛ به این

1. Theologian
2. Martin Luther
3. University of Wittenberg
4. justification by faith

صورت که کلیسا در ابتدا به سبب انجام کارهای شایسته، همچون زیارت، کیفر گناهان را عفو می‌کرد، اما بعدها صرفاً در قبال پرداخت وجه نقد، عفو صورت می‌گرفت. اما ورای این عمل خاص، باور رایجی نیز وجود داشت مبنی بر اینکه انجام "اعمال خیر" سبب کسب ثواب یا عنایتی از جانب خداوند می‌شود. لوتر در همین ارتباط، هنر دینی را خطرناک دانست: او با وقف آثار هنری به قصد کسب ثواب الهی مخالفت کرد؛ اگرچه بر این موضع که تصاویر فی‌نفسه خنثی هستند، نه خوبند و نه بد، باقی ماند. اصلاحگران لوتری و جمعیت‌هایی که از رویکرد لوتر نسبت به تصاویر پیروی می‌کردند، درپی خالی کردن سراسر کلیساها از هنر نبودند. درواقع، لوتر نیز همچون گریگوری کبیر (نک. به: فصل ۴) محاسن تعلیمی هنر دینی را تحسین کرد و منافع آن را برای "کودکان و مردم عامی" ارزشمند دانست. وی صریحاً با جریان شمایل‌شکنی که در اوایل دهه‌ی ۱۵۲۰ در ویتنبرک شکل گرفته بود، مخالفت کرد و حتی زمانی که به اشاعه‌ی ایمان کلام محور پرداخت، موضعی میانه درمورد تصاویر اتخاذ کرد.

اما دیگر اصلاحگران پروتستان نسبت به تصاویر و آثار هنری مخالفت بیشتری ابراز کردند. در زوریخ[1]، که اولریش تسوینگلی[2] (۱۴۸۴-۱۵۳۱) نهضت اصلاح دین سوئیس را در آنجا علنی کرد، در سال ۱۵۲۴ هنر در کلیساها ممنوع شد و همه‌ی تصاویر برداشته شدند (البته بدون تخریب واقعی و شمایل‌شکنی). در ژنو نیز وضع به همان منوال دنبال شد و در سال ۱۵۳۵ ژان کالوَن[3] (۱۵۰۹-۱۵۶۴)، تصویرسازی را ناشی از سوء تفاهمی در باب ماهیت خداوند دانست و تلاش‌هایی را که برای به تصویر کشیدن خداوند انجام می‌گرفت، هتک حرمت جلال الهی خواند. این‌گونه اقدامات جهت حذف تصاویر به این انجامید که نمای داخلی کلیساها (به تعبیر

1. Zurich
2. Ulrich Zwingli
3. Jean Calvin

تسوینگلی) "به زیباییِ سفید" شود، از جمله: برخی از کلیساهایی که بعدها در نقاشی‌هایی که دو هنرمند هلندی، پیتر سانْرِدام[1] و امانوئل د ویته[2] در قرن هفدهم از نمای داخلی کلیساها کشیدند، جاودانه شدند. کالوَن، برخلاف لوتر، مفید بودن تصویر برای "کودکان و مردم عامی" را نپذیرفت و به جای آن بر نقش کلام در کتاب مقدس و تقابل آشکار کلام و تصویر تصریح کرد. به عقیده‌ی کالون، نباید هیچ‌گونه شمایل مسیح مصلوب یا تصویری در کلیساها وجود داشته باشد و تنها باید با نوشته‌هایی از کتاب مقدس کلیساها را تزئین کرد. بنابراین، در برخی از جماعت‌های افراطی کالونی، هنر مسیحی تقریباً به‌طور کامل از فضای کلیسای عمومی ناپدید شد. بسیاری از کلیساهای کالونی، تصاویر قدیسان و محجر محراب‌های سنتی را کنار گذاشتند و به جای آن‌ها لوح‌های مکتوبی را جایگزین کردند که روی‌شان متن کتاب مقدس، ده فرمان[3]، یا ادعیه‌ی الهی نوشته شده بود. بنابراین، در برخی جماعات، گسترش عقاید اصلاحگرانه به‌طرز قابل توجهی باعث تغییر بازار و آفرینش هنر مسیحی شد. در بسیاری از نواحی، سفارشات عظیم کلیسایی برای ساخت محجر محراب تقریباً به‌طور کامل از یاد رفت و در برخی از دیگر نواحی، کاهش محسوسی در تقاضا برای بسیاری از انواع سنتی نقاشی دینی، از جمله نقاشی از قدیسان و مریم مقدس رخ داد.

سفارش محجر محراب‌های جدید همچنان از سوی کلیساهای لوتری ادامه یافت، گرچه آن‌ها تا حدودی از جهت تصاویر مورد استفاده با پیشینیان کاتولیک خود تفاوت داشتند. بر تصاویری که به منابع مقدس متکی بودند، به‌ویژه آن‌هایی که به زندگی عیسی‌مسیح، مصائب او و رستاخیزش می‌پرداختند، به‌طور فزاینده‌ای تأکید می‌شد. در سال ۱۵۴۷ از سوی کارگاه

1. Pieter Saenredam
2. Emanuel de Witte
3. Ten Commandments

لوکاس کراناخ پدر[1] محجر محراب جدیدی به کلیسای رسمی شهر ویتنبرک که شمایل‌شکنان در سال ۱۵۲۲ محراب آن را خالی کرده بودند، داده شد (تصویر۲۱).

کراناخ هنرمند دربار دوک فردریک خردمند[2]، عضو شورای انتخاب‌کنندگان حاکم ساکسونی[3]، در ویتنبرک بود و بنابراین، خود را در مرکز نهضت اصلاح پروتستان آلمان یافت. محجر محرابی که او برای کلیسای رسمی شهر ساخت، همچون بسیاری از محجر محراب‌های لوتری در تخته‌بست مرکزی شام آخر و زیرآن، تصلیب مسیح را به تصویر می‌کشید. این امر، ارتباط میان بدن قربانی‌شده‌ی مسیح با مراسم عشای ربانی را به روشنی بیان می‌کرد. (لوتری‌ها، به‌جز کسانی که با اصلاحگرایان افراطی‌تر پروتستان متحد شده بودند، بر این باور صحه می‌گذاشتند که نان و شراب عشای ربانی نه‌تنها مسیح را بازنمایی می‌کنند یا بر او دلالت دارند، بلکه حقیقتاً گوشت و خون او هستند و به همراه عناصر فیزیکی نان و شراب وجود دارند. اعتراض اساسی لوتر بر آموزه‌ی معاصر کاتولیک در مورد عشای ربانی، به شرح فلسفی مدرسی آن از پدیده‌ی تبدل جوهری بازمی‌گشت). در جناح‌های آن محجر محراب، تصاویری از غسل تعمید و اعتراف، یعنی دو آیین از هفت آیین مقدس سنتی کاتولیک که لوتر قبول داشت، نقش بسته بود (بعدها لوتر تنها دو آیین غسل تعمید و عشای ربانی را تأیید کرد). مسیح مصلوب در مرکز تخته‌ی پای محراب و لوتر در حال تعلیم به جماعت ویتنبرک در این تخته دیده می‌شوند. این نکته اهمیت کلام الهی را نشان می‌دهد. بنابراین، این نقاشی درست در مرکز محل جغرافیایی خدمت مذهبی لوتر، به ستایش از او و معتقدات اصلی روایتش از مسیحیت می‌پردازد.

1. Lucas Cranach the Elder
2. Duke Frederick the Wise
3. Elector of Saxony



۲۱. لوکاس کراناخ پدر، محجر محراب شام آخر، کلیسای قدیس مارین، ویتنبرگ، ۱۵۴۷

در خارج از محیط کلیسایی، چنین تصور می‌شد که تصاویر در اقدامات تبلیغاتی که اصلاحگران لوتری علیه کلیسای کاتولیک و انحرافات معاصرآن راه انداخته بودند، نقش مهمی بازی می‌کنند. مهم‌ترین نمونه‌ی آن‌ها، لوح‌ها و جزوات چاپی، حاوی تصاویری با چاپ باسمه‌ای چوبی بودند که به انتقاد از اعمالی همچون فروش آمرزش‌نامه می‌پرداختند و الهیات و آموزه‌های لوتری را تبلیغ می‌کردند. نمونه‌های ذکرشده از نخستین سال‌های نهضت اصلاح دین در اروپا به مؤلفه‌های اساسی خطابه‌های پروتستانی تبدیل شدند. احتمالاً کراناخ در ویتنبرک و هولباین[1] در بازل[2]، دو نفراز شناخته‌شده‌ترین استادان جدل پروتستانی در قالب باسمه‌ی چوبی بوده‌اند. کراناخ از اولین دهه‌ی قرن شانزدهم به آفرینش باسمه‌های چوبی دینی پرداخته بود. هم‌زمان با بسط و گسترش عقاید لوتر، کراناخ تنگاتنگ او کار می‌کرد و برای ترجمه‌ی لوتراز کتاب مقدس به زبان آلمانی (۱۵۲۲) و سپس برای رساله‌ی ضد پاپی، پرتره‌های نظام پاپی[3] (۱۵۴۵)، تصاویر باسمه‌ای چوبی خلق کرد. کراناخ همچنین با همکاری فیلیپ ملانشتون[4] (شاگرد و دوست لوتر) مجموعه‌ای از باسمه‌های چوبی جفتی را برای همراهی با متنی که ملانشتون نوشته بود (مصائب مسیح و دجال[5]، ۱۵۲۱)، خلق کرد. درآن متن، بدی‌های حکومت پاپی معاصر در مقابل خوبی‌های مسیح در انجیل‌ها قرار داده شد. این کار به گسترش روال سنتی مجاورسازی گونه‌شناختی انجامید که در بررسی کتاب‌های چاپی باسمه‌ای و دیوارنگاره‌ها در فصل ۴ مشاهده کردیم. هولباین نیزبا آفرینش باسمه‌های چوبی، بحث‌وجدل‌های پروتستانی را به زبان تصویر برگرداند. او در باسمه‌ی چوبی فروش آمرزش‌نامه (تصویر۲۲) در

1. Holbein
2. *Protraits of the Papacy*
3. Basle
4. Philip Melanchthon
5. *Passional Christi und Antichrist*



۲۲. هانس هولباین پسر[1]، فروش آمرزش‌نامه، بازل، مجموعه‌ی هنر عمومی، حدود ۱۵۲۲-۱۵۲۳

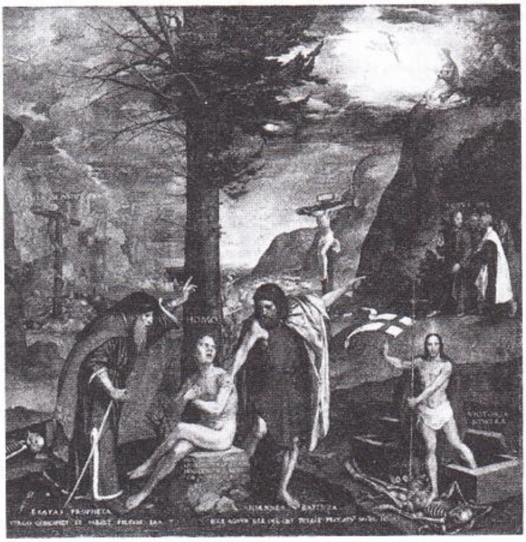
1. Hans Holbein the yonger

یک تصویر واحد، نظام پاپی و روحانیت معاصر خود را با منسّی[1] و داوود، دو پادشاه گناهکار مشهوری که در عهد عتیق به آن‌ها اشاره شده بود، مقایسه کرد و بدین وسیله بر فساد کلیسای مدرن حکم داد.

بنابراین در بسیاری از این باسمه‌های چوبی، تصاویر قدیمی با غایات جدیدی عرضه شد یا روش‌های قدیمی مجاورسازی و مقایسه‌ی تصاویر، به منظور خلق پیام‌های جدید مورد استفاده قرار گرفت. اما هم‌زمان با اینکه برخی از تصاویر قدیمی به تصاویری با اهداف جدلی جدید تبدیل شدند، انواع کاملاً جدیدی از تصاویر نیز پدید آمدند که به‌طور خاص، برخی آموزه‌های اصلاحگرانه‌ی جدید در حال بسط و گسترش را بازنمایی می‌کردند.

یکی از شاخص‌ترین نمونه‌های این پدیده، برای بازنمایی از آموزه‌ی محوری لوتر یعنی آمرزش به واسطه‌ی ایمان عرضه شد. بازنمودهای تمثیلی جدیدی برای به تصویر کشیدن این پدیده شکل گرفتند که تأکیدشان بر مجاورسازی تورات و انجیل بود. این بازنمودها، دوران شرع کهن[2]، یعنی پیش از میلاد مسیح را در مقابل با دوران شرع جدید[3]، یا دوران لطف زیر لوای مسیح قرار می‌دادند. در دوران شرع جدید، موهبت بزرگوارانه‌ی لطف الهی، صرف نظر از اعمال خیر یا تلاش‌هایی که هر یک از مؤمنان برای کسب ثواب انجام داده‌اند، به آنان ارزانی می‌شود. هنرمندان، این طرح‌واره را به شیوه‌های مختلف در طراحی‌ها، نقاشی‌ها و باسمه‌های چوبی بسط دادند، چنان‌که به شمایل پروتستانی پرطرفداری برای گرایش اصلاحگرانه‌ی لوتری تبدیل شد. هانس هولباین پسر، نمونه‌ی بسیار موفقی را از موضوع تورات و انجیل خلق کرد. این نقاشی امروزه در گالری ملی اسکاتلند در ادینبرو قرار دارد (تصویر ۲۳). ترکیب‌بندی کلی این نقاشی تا حد زیادی مدیون کراناخ است، به ویژه به یکی از نقاشی‌های او که در

1. Manasseh
2. The Old Law
3. The New Law



۲۳. هانس هولباین پسر، شرع کهن و شرع جدید، ادینبرو، گالری ملی اسکاتلند، دهه‌ی ۱۵۳۰.

حال حاضر در گالری ملی پراگ نگه‌داری می‌شود. نسخه‌های متعددی از این موضوع که در کارگاه کراناخ تهیه شده، شناخته شده‌اند. در همه‌ی این نسخه‌ها از تقابل میان صحنه‌هایی از عهد عتیق در سمت چپ تصویر و صحنه‌هایی از عهد جدید در سمت راست تصویر که درختی در مرکز تصویر آن دو قسمت را از یکدیگر جدا کرده، استفاده شده است. به‌نظر می‌رسد کراناخ برای خلق این ترکیب‌بندی و نسخه‌های متعدد آن از مشورت یکی از متألهان اصلاحگر، به احتمال زیاد ملانشتون، بهره‌مند شده باشد. ملانشتون در نامه‌ای، به رسم خود در مورد ارائه‌ی نظر مشورتی به کراناخ درباره‌ی موضوع نقاشی‌های دینی وی اشاره کرده است.

به احتمال زیاد، نقاشی‌های هولباین که به دهه‌ی ۱۵۳۰ بازمی‌گردد، پس

از آنکه وی بازل را به قصد انگلستان ترک کرد، برای یک حامی انگلیسی که قریحه‌ای اصلاحگرانه داشته، خلق شده است. هولباین، انسانی را در مرکز ترکیب‌بندی قرار داده است. زمینه‌ی سمت چپ تصویر به وسیله‌ی درختی به بلندای تصویر، از زمینه‌ی سمت راست جدا شده است. در سمت چپ، درخت خشکیده و آسمان تیره است، اما در سمت راست، درخت سبز و پر برگ است و آسمان آبی و تابناک در برابرش قرار دارد. این تضاد به روشنی نشان می‌دهد که سمت راست تصویر، قسمت مورد پسند است. در هر طرف انسان، کسی ایستاده که به صورت معناداری با اشاره‌ی دست، توجه او را به قسمت راست تصویر جلب می‌کند. یکی از آن اشخاص، اشعیاء نبی است که به قسمت بالای سمت راست ترکیب‌بندی اشاره می‌کند. در آن قسمت، مسیح ـ کودک درحالی‌که صلیبی را که بعدها بر آن مصلوب می‌شود، بر دوش می‌کشد، از ابرها به‌سمت مریم مقدس که همچون برخی از نسخه‌های بشارت زانو زده، فرو می‌آید. مسیح ـ کودک در حال به دوش کشیدن صلیب نیز مؤلفه‌ی متداولی در نقاشی‌های بشارت در اروپای شمالی قرن پانزدهم بود. بنابراین، آشکار است که این نقش در اینجا، لحظه‌ی بشارت را به تصویر می‌کشد و دقیقاً از پیشگویی اشعیاء که زیر مسیح‌کودک به زبان لاتین نوشته شده، پیروی می‌کند: «آنک باکره‌ای آبستن خواهد شد و پسری به دنیا خواهد آورد» (اشعیاء، ۷: ۱۴). پشت درخت در پس‌زمینه، پیکری فرشته‌گون از فضای باز تابناکِ درون ابرها، همان‌جایی که مسیح ـ کودک دیده می‌شود، به‌سمت دو شبانی که از گوسفندان خود مراقبت می‌کنند، فرود می‌آید. این تصویر، یادآور بشارت به شبانان است که ضمن آن، فرشتگان شبانان را از میلاد مسیح آگاه کردند. بنابراین، این مؤلفه نیز بر این نکته تأکید می‌ورزد که در بالای گوشه‌ی سمت راست تصویر، شاهد آغاز حیات زمینی عیسی‌مسیح و در نتیجه،

آغاز نجات انسان هستیم. در کنار پیکر مسیح ـ کودک، کلمه‌ی "لطف"[1] نوشته شده که نشان می‌دهد مسیح، سرآغاز دوران جدید لطف است. این صحنه در تضاد با صحنه‌ی دوران شرع کهن قرار می‌گیرد که در موقعیت مشابه این صحنه در سمت چپ تصویر مشاهده می‌شود. در آن صحنه، موسی ده فرمان و الواح تورات[2] را دریافت می‌کند که در کنار آن نوشته شده "شرع"[3]. زیر تمثال موسی در پس‌زمینه، بنی‌اسرائیل که مارهای سمی آن‌ها را گزیده (اعداد، ۲۱: ۶ـ ۹)، در حال نگاه کردن به مار مفرغی به امید شفا یافتن، نشان داده شده‌اند. در کنارش چنین نوشته شده است: سِرّآمرزش[4]. در وسط زمینه، زیر تصویر موسی، هبوط انسان به دلیل وسوسه‌ی آدم و حوا نشان داده شده و در کنارش نوشته شده است: "گناه"[5]. در پیش‌زمینه، کلمه‌ی "مرگ" نوشته شده و مرگ با تصویر اسکلتی در قبر نشان داده شده است. چهره‌ی انسان در مرکز تصویر، توجهش را از این سمت برگرفته و به‌سمت راست تصویر معطوف کرده است. دلیل این امر، نه فقط اشعیاء بلکه یحیی تعمیددهنده نیز هست که به پیکر مسیح و حواریونش اشاره کرده است. مسیح به واسطه‌ی هاله‌اش و نیز از طریق نوشته‌ی "بره‌ی خدا"[6] شناسانده می‌شود. در اینجا از مضمون کهن و کاملاً قابل تشخیص هویت یحیی تعمیددهنده به‌عنوان کسی که از ظهور مسیح خبر می‌دهد (همان‌گونه که پیش‌تر مشاهده کردیم) و توصیف یحیی درباره‌ی مسیح به‌عنوان «بره‌ی خدا که گناهان جهان را می‌زداید» (یوحنا، ۱: ۲۹)، که همین‌جا زیر تصویر یحیی هم درج شده، استفاده شده است. در سمت راست پس‌زمینه، درست به موازات مار مفرغی که در صحرا برافراشته شده، پیکر مصلوب

1. Gratia
2. The Tablets of the Law
3. Lex
4. Mysterium Justifications
5. Peccatum
6. Agnus Dei

مسیح به نشانه‌ی منشأ واقعی آمرزش یا نجات انسان دیده می‌شود که عنوان "آمرزش ما"[1] برایش ذکر شده است. در این مجاورسازی گونه‌شناختی مسیح با مار مفرغی، از مضمون بسیار معمول و قابل تشخیص دیگری که در فصل ۴ دیدیم، استفاده شده است. سرانجام در قسمت راست پیش‌زمینه، مسیح پس از رستاخیز خویش درحالی‌که بیرق پیروزی در دست گرفته، از قبر بیرون آمده و مرگ و شیطان را زیر پا له کرده است. در کنار او، عنوان "پیروزی ما"[2] درج شده که نشان می‌دهد انسان به واسطه‌ی ایمانش به موهبت مرگ و رستاخیز مسیح، و نه به واسطه‌ی اعمال خیری که انجام می‌دهد، بر مرگ غلبه کرده، به زندگی جاودان دست می‌یابد.

این ترکیب‌بندی، آموزه‌ی نجات به واسطه‌ی ایمان و لطف را به نحو کمال تصویر می‌کند و بنابراین، فرآورده‌ی بسیار خوبی برای نهضت پروتستان است. از سوی دیگر، این مسئله که آیا این اثر به‌طور کامل بازتاب قریحه‌ی دینی شخص هولباین است یا خیر، مسئله‌ای است که همچنان پاسخ مطلقی برای آن وجود ندارد. هولباین اغلب به‌عنوان مهم‌ترین نماینده‌ی هنر نهضت اصلاح دین در آلمان توصیف شده و این حکم می‌تواند قابل قبول باشد (اگرچه کراناخ نیز قطعاً مدعی چنین عنوانی بوده است). اما کسب اطلاع دقیق از موضعی که هولباین در قبال مسائل دینی آن روزگار اتخاذ کرده بود، به این سادگی نیست. مشهور است که هولباین به تحقیق و تفحصی که حزب اصلاح دین در سال ۱۵۳۰، در بازل از باورهای دینی شهروندان به عمل آورد، پاسخ‌هایی دو پهلو داد. از "دفتر ثبت جذب اعضای مسیحی" متوجه می‌شویم که «هانس هولباینِ نقاش می‌گوید که او پیش از عضو شدن، به توضیحات بیشتری در خصوص عشای ربانی

1. Justificationn ostera 2. Victoria Nostra

نیاز دارد». بعدها، اسم او در زمره‌ی افراد موافق با آنچه حداقل درمورد آن موضوع مسلم فرض شده بود، قرار گرفت و دیدگاه هولباین در ردیف دیدگاه معمول اصلاحگران بازل جای گرفت. تضادهای آشکاری میان این ابهام و مشخصه‌ی به‌شدت لوتری آن دسته باسمه‌های چوبی که در نیمه‌ی نخست دهه‌ی ۱۵۲۰ ساخته شدند و پیش‌تر به آن‌ها اشاره کردیم، به چشم می‌خورد. اما باید به‌خاطر داشته باشیم که نهضت اصلاح دین، جریانی به وضوح یکپارچه و همگن نبود و "مذهب پروتستان" لوتری‌ها، کالونی‌ها و دیگر شاخه‌های آن هنوز به‌طور واضح تعریف نشده و مورد توافق همه‌ی گروه‌های مربوطه نبودند. در دهه‌های ۱۵۲۰ و ۱۵۳۰ در نواحی‌ای که به‌طور کلی تحت نفوذ دیدگاه‌های اصلاحگرانه قرار داشتند، باورها و علایق متعارض زیادی در کنار یکدیگر وجود داشتند، درست مثل باورها و علایق متعارضی که همیشه بخشی از چیزی بودند که کلیسای کاتولیک عام قرون وسطی خوانده می‌شود. به ادعای برخی پژوهشگران، احتمالاً هولباین نوعی همدلی کلی نسبت به نهضت اصلاح داشته است. با این همه، وجود لوح‌های کاغذی لوتری ساخته شده به دست هولباین، در خصوص موضوع آمرزش‌نامه و اهمیت ایمان مسیح محور، و نیز اینکه هولباین نمونه‌ای از این مضمون شرع و لطف را خلق کرده، ضرورتاً ایمان خود او را آشکارا مشخص نمی‌کند. کاملاً محتمل است که هولباین در خلال دهه‌های ۱۵۲۰ و ۱۵۳۰ با خرید و فروش غیرقانونی آمرزش‌نامه‌ها، مخالف بوده و به آموزه‌ی «آمرزش به واسطه‌ی صرف ایمان» احساس همدلی و شفقت داشته است. اما هیچ‌یک از این همدلی‌ها ضرورتاً مانع از آن نبوده که او تردیدهایی درباره‌ی موضع الهیات اصلاحگرانه در خصوص عشای ربانی داشته باشد، چنان‌که "دفتر ثبت جذب اعضای مسیحی" بازل نیز چیزی بیش از این به ما نمی‌گوید. در واقع، موضع لوتری

در قبال مراسم عشای ربانی تنها در سال ۱۵۳۰ در مجمع آوکسبورک[1] تدوین شد و اعتقاد به "آمرزش گناهان به واسطه‌ی صرف ایمان" تا پیش از آنکه کاتولیک‌ها تعریف خود را از آن در شورای ترنت (۱۵۴۵-۱۵۶۳) ارائه دهند، ضرورتاً علامت مشخصه‌ای برای سرسپردگی به نهضت پروتستان قلمداد نمی‌شد. بنابراین، هیچ یک از چیزهایی که در هنر هولباین در این دوره مشاهده می‌کنیم، به‌طور قطعی گویای احساسات دینی او نیست. نکته‌ی بسیار مهم‌تری که در اینجا باید به آن توجه کنیم، این است که آثار هنری دینی هولباین، بیاناتی نیستند که به خودی خود از موضع دینی وی نشأت گرفته باشند. احساسات شخصی هولباین هرچه بود، می‌بایست کار می‌کرد و سفارش می‌گرفت. هنرمندانی که می‌خواستند در این اوضاع زودگذر و مبهم سیاسی و دینی حرفه‌ی خود را حفظ کنند، به‌سرعت خود را با شرایط تغییر یافته وفق می‌دادند. با توجه به شرایط ناپایدار سال‌های نخستین نهضتی که امروزه آن را نهضت اصلاح دین می‌خوانیم و بر اساس سفارشاتی که هولباین از حامیانی با احساسات اصلاحگرانه می‌پذیرفت، نمی‌توان در پی بیان قول قطعی در خصوص وابستگی مذهبی خود هولباین برآمد.

پس از شورای ترنت، با قدرت گرفتن فرایند نهضت اصلاح کاتولیک و نهضت اصلاح متقابل و تدوین و گسترش مداوم تعریف برای مواضع دینی کاتولیک، لوتری، کالونی مشخصات هنر کاتولیکی و پروتستانی نیز به همان نسبت به‌طور رو به گسترشی تعریف شد. تا قرن هفدهم، در مناطقی که به مذهب قدیم وفادار مانده یا به آن بازگشته بودند، هنر مسیحی همواره به‌عنوان حربه‌ی بحث‌انگیز قدرتمندی برای تبلیغ دیدگاه کاتولیک مسیحی به کار گرفته

1. Diet of Augsburg

می‌شد. مشخصه‌ی این هنر عبارت بود از سرسپردگی شدید و مستمرش به مریم مقدس و به آن دسته از آموزه‌ها و بازنمودهای مربوط به او که پروتستان‌ها به مخالفت با آن‌ها پرداخته بودند؛ از عروج مریم و نطفه‌ی معصوم او (نک. به: فصل ۱) گرفته تا قدیسان (نک. به: فصل ۳) و شعائر هفت‌گانه با تأکید خاص بر عشای ربانی براساس صورت عقیدتی خاصی که کلیسای کاتولیک تعریف کرده بود. درست پس از آنکه نهضت پروتستان در قرن شانزدهم در برخی مناطق اروپا همچون آلمان، سوئیس و هلند مورد حمایت قرار گرفت و گسترش یافت، برخی از دیگر مناطق اروپا در قرن هفدهم به دژهای مستحکم ویژه‌ای برای نهضت اصلاح کاتولیک و نهضت اصلاح متقابل تبدیل شدند. در هلند جنوبی، بلژیک کنونی، حزب رادیکال سیاسی مخالف با حکومت پادشاهی هاپسبورک[1] اسپانیا در دهه‌ی ۱۵۷۰ در سایه‌ی حمایت نهضت اصلاح کالونی، عکس‌العمل محافظه‌کارانه‌ای به نفع حکومت پادشاهی و مذهب کاتولیک از خود نشان داد. استان‌های جنوبی دوباره به دست اسپانیا افتاد و در پایان قرن شانزدهم میلادی چنان شد که آرشیدوک‌های[2] کاتولیکی که به اسپانیا بازگشته بودند و از بروسل[3] فرمان می‌بردند، احیاء مجدد مناطق کاتولیکی را تحت نظارت خود گرفتند. در این میان، استان‌های شمالی همچنان مستقل و پروتستان باقی ماندند. درست همچون نهضت اصلاح پروتستان در قرن شانزدهم، نهضت اصلاح کاتولیک و نهضت اصلاح متقابل هم در مناطق مختلف به اشکال متفاوتی گسترش یافت و همراه با این گسترش، گونه‌ها و سبک‌های مختلف هنر (و معماری) هم ایجاد شد.

به‌طور کلی، هنر اصلاح متقابل کاتولیک که در اصل از رم نشأت گرفته

1. Habsburg
۲. Archduke؛ دوک بزرگ؛ در طبقه‌بندی اشرافی در اروپا جایگاهی پایین‌تر از شاه و بالاتر از دوک است.
3. Brussels

بود، سبک پرتحرک باروک ایتالیایی را اتخاذ کرد. کلیساهای کاتولیک در راستای تلاش کلی برای نشان دادن تجربه‌ی دینی به‌عنوان امری که حواس فیزیکی افراد را متأثر می‌کند، طراحی و مرمت می‌شدند. در نتیجه، تلاش بر این بود تا با جلب افراد از نظر جسمانی، توجه ذهنی آنان نیز جلب شود. نماهای داخلی پرزرق‌وبرق و به‌شدت تزئین‌شده‌ای که با مجسمه، نقاشی و طلاکاری آراسته شده و آکنده از شمع بودند، حس بینایی را هدف خود قرار می‌دادند، همان‌گونه که موسیقی جدید چندصدایی مراسم نماز و به کار بردن عود نیز به حواس شنوایی و بویایی مربوط می‌شد. اما هرجا که امکان داشت، از جهاتی برای هویت بخشیدن به سبک بسیار عمومی هنر اصلاح متقابل، هنر اصلاح متقابل ایتالیایی، اسپانیایی و فلاندری[1] (هلند جنوبی) هرکدام، از ویژگی و سبک خاص خویش، همچون هنر پیش از اصلاح در آن نواحی برخوردار می‌شدند. با توجه به آنکه حداقل یک نمونه از هنر اصلاح متقابل اسپانیایی (عذرای برآمده از نطفه‌ی معصوم، اثر ولاسکس، تصویر ۷) و یک نمونه از هنر اصلاح متقابل ایتالیایی (شهادت متی اثر کاراوادجو، تصویر ۱۶) را در فصل‌های پیشین دیده‌ایم، بگذارید در اینجا به اختصار تصویری از پیتر پل روبنس[2]، نافذترین مدافع هنر اصلاح متقابل در هلند جنوبی را ملاحظه کنیم.

روبنس در سال ۱۵۷۷ در زیگن[3]، در وستفالیا[4] به دنیا آمد. او در سال ۱۵۹۸ به یک استادکار نقاش در جمعیت قدیس لوقای انتورپ[5] تبدیل شد و بلافاصله پس از آن در سال ۱۶۰۰ سفری طولانی به ایتالیا و اسپانیا را در پیش گرفت. روبنس در این سفر با آثار هنرمندان رنسانس، همچون رافائل و

1. Flemish
2. Peter paul Rubens
3. Siegen
4. Westphalia
5. Antwerp

میکلانجلو در رم آشنا شد و اثرات فزاینده‌ی فرهنگی و دینی نهضت اصلاح متقابل در اروپای جنوبی را تجربه کرد. هنگامی که روبنس در سال ۱۶۰۸ به انتورپ بازگشت، خود را در شهری دید که تحت فرمانروایی نظام کاتولیک آرشیدوک آلبرت و ایزابلا در حال بازسازی بود. بسیاری از کلیساهایی که در خلال بی‌ثباتی‌های نیمه‌ی دوم قرن شانزدهم صدمه دیده بودند، مرمت می‌شدند و آثار هنری جدیدی که به‌طور بارزی از قریحه‌ی اصلاح کاتولیک برمی‌خواستند، سفارش داده شده بودند.

نمونه‌ی عالی این‌گونه آثار، حضور واقعی در عشای ربانی[1] اثر روبنس (تصویر ۲۴) در کلیسای سن پل انتورپ است. این کلیسای کاتولیک در پی احیاء ایمان به شعائر، به ویژه حضور واقعی مسیح در عشای ربانی بود. اکثریت اصلاحگران پروتستان به این اعتقاد رسیده بودند که عشای ربانی صرفاً یادبودی برای شام آخر است. آن‌ها به این دیدگاه کاتولیکی اعتقاد نداشتند که در نتیجه‌ی فرایند تبدل جوهری که به واسطه‌ی تقدس یا برکت بخشیدن نان به دست کشیش رخ می‌دهد، جسم و روح مسیح واقعاً و به‌طور کامل در مراسم عشای ربانی حضور می‌یابد. بنابراین، یکی از اصلی‌ترین وظایفی که مذهب کاتولیک اصلاح‌شده برای خود در نظر گرفت، احیاء و تقویت ایمان و سرسپردگی به مراسم عشای ربانی به‌عنوان تجلی بالفعل مسیح بر روی زمین بود. علاقه و احترام به مراسم عشای ربانی مورد تشویق قرار می‌گرفت. عبادات جدید جمعی، از جمله دعای اختتام[2] افزایش یافتند. در دعای اختتام، جماعت عبادت‌کننده به وسیله‌ی نان مقدس یعنی نانی که در مراسم عشای ربانی متبرک شده است متبرک می‌شدند و نان مقدس در ظروف گران‌بها و پرزرق‌وبرق عشای ربانی که برای نمایش دادن نان طراحی

1. Real Presence of Eucharist   2. benediction

شده بود، در معرض دید قرار می‌گرفت. به‌علاوه، تصاویری به منظور ترغیب به داشتن نگرشی شایسته در خصوص مراسم عشای ربانی و نشان دادن شیوه‌های بایسته‌ی برخورد و تفکر مؤمنان در برابرآن، سفارش داده می‌شدند. نقاشی روبنس یکی ازآن‌ها بود. این نقاشی در سال‌های ۱۶۰۹-۱۶۱۰ اجرا شد تا در محراب نمازخانه‌ی شعائر مقدس در کلیسای سن پل (پولس قدیس) قرار گیرد، یعنی همان‌جایی که امروزه قرار دارد. در مرکز تابلو، روی محراب یک ظرف عشای ربانی که نان مقدس در آن است، دیده می‌شود. قدیسان، راهبان و دیگر افراد کلیسایی پیرامون محراب را فراگرفته‌اند. در پیش‌زمینه، متألهان و فیلسوفان به متنی مراجعه کرده، درباره‌اش بحث می‌کنند که می‌توان حدس زد آموزه‌ی عشای ربانی را توضیح داده است. در بالا، فرشته‌-کودک‌ها متون مؤیدی را نشان می‌دهند و پیرامون انفجار ملکوتی نور و ابر را احاطه کرده‌اند. آن انفجار ملکوتی، خداوند در بالا، و کبوتر روح‌القدس در زیر او را آشکار کرده و پرتو نورش بر ظرف عشای ربانی که در زیر قرار دارد، افتاده است. این تصویر موجب می‌شود که این سه‌گانه را سه شخص تثلیث[1] در نظر بگیریم: خدای پدر (شخص اول)، روح‌القدس (شخص سوم) و نان موجود در ظرف عشای ربانی که بنا به آموزه‌ی حضور واقعی، همان مسیح، یعنی دومین شخص تثلیث است. این نقاشی با استفاده از مفهومِ شناخته‌شده و انکارناپذیر تثلیث، موفق شده بازنمودی دقیق و استوار از علاقه‌ی نهضت اصلاحِ متقابل به حضور واقعی مسیح در مراسم عشای ربانی ارائه دهد.

در جایی دیگر از هلند، در نواحی مستقلِ شمال هلند، یعنی جایی که نگرش اصلاحِ پروتستانی ژان کالون هنوز غالب بود، دیگر بازار محجر محراب‌ها و هنر رسمی کلیسایی وجود نداشت. در بازار هنر خصوصی، منظره‌ها، پرتره‌ها

1. Trinity



۲۴. پیترپل روبنس، حضور واقعی در عشای ربانی، انتورپ، کلیسای سن پل، ۱۶۰۹-۱۶۱۰

و صحنه‌های مربوط به زندگی روزمره غلبه داشتند. با این وجود، خلق هنر دینی حتی در جمهوری پروتستانی هلند همچنان ادامه داشت و نماینده‌ی بسیار برجسته‌ی آن هم، رمبرانت وان راین[1] بود. رمبرانت در سال ۱۶۰۶ در لیدن[2] به‌دنیا آمد، در دانشگاه لیدن به تحصیل پرداخت و پس از مدتی، راهی آمستردام شد و نزد پیتر لاستمان[3] به شاگردی پرداخت. لاستمان یکی از برجسته‌ترین نقاشان آن نسل و کاتولیکی بود که در ایتالیا کار می‌کرد. رمبرانت در آمستردام چند نقاشی چشمگیر و فوق‌العاده در مقیاس‌های بزرگ خلق کرد؛ از جمله، پنج صحنه درباره‌ی مصائب مسیح: از لحظه‌ی به صلیب کشیدن مسیح تا صعود او به ملکوت. رمبرانت این پنج صحنه را در دهه‌ی ۱۶۳۰ برای فردریک هِنری ناساو[4]، حاکم اورانژ[5]، خلق کرد. با وجود این، بازار سفارشاتی از این دست نسبتاً به نهضت پروتستان آمستردام محدود شده بود. بسیاری از آثار دینی رمبرانت در قالب نقاشی‌ها و طراحی‌هایی با مقیاس کوچک‌تر به تصویر درآمده که بسیاری از آن‌ها نه به دلیل سفارش مستقیم، بلکه در نتیجه‌ی انتخاب خود نقاش آفریده شده‌اند.

رمبرانت گاه به‌عنوان نقاش منحصربه فردی در بیان هنری قریحه‌ی پروتستانی توصیف شده است. این توصیف، آشکارا یک مبالغه است، چنان‌که توجه به کارهای کراناخ و هولباین در قرن شانزدهم در آلمان، سوئیس و انگلستان این نکته را روشن می‌کند. اما بسیاری از کارهای رمبرانت اغلب به‌عنوان آثاری درنظر گرفته می‌شوند که شباهتی کلی با قریحه‌ی پروتستانی را به نمایش می‌گذارند. تعداد بسیاری از آثار هنری دینی رمبرانت بر روایات کتاب مقدس متمرکز شده‌اند. این امر با توجه و تمرکزی که از نو، به قدیسان، مریم مقدس، شعائر و مرجعیت و سلسله مراتب کلیسای دنیوی معطوف شد و در

1. Rembrandt van Rijn.
2. Leiden
3. Pieter Lastman
4. Frederick Henry of Nassau
5. Orange

نقاشی‌های کاتولیکی آن زمان یافت می‌شود، در تضاد است. به‌علاوه، سبک فرو کاسته و تا حدودی کمینه‌ی برخی آثار رمبرانت در تضاد با شیوه‌ی هنر نهضت اصلاح متقابل برای بیان جهان‌بینی کلیسای کاتولیک قرار داشت که دراماتیک و همراه با جریحه دار کردن عواطف حسی بود. همان‌گونه که ماریت وسترمان[1] مطرح کرده، «تشریک مساعی خاص رمبرانت در نقاشی دینی»، درواقع «برگردان صمیمانه‌ی داستان‌های کتاب مقدس» بوده است. با وجود این، مطمئن بودن از دیدگاه شخصی رمبرانت در خصوص دین دشوار است. والدین رمبرانت در یک کلیسای کالونی ازدواج کردند، اما این به آن معنی نیست که آن‌ها ضرورتاً به‌طور خاص پیرو مذهب کالون بوده‌اند. به‌نظر می‌رسد که رمبرانت خود عضو رسمی کلیسای کالونی نبوده، زیرا وقتی شورای کلیسای کالونی، هندریکیه استوفلس[2]، معشوقه‌ی رمبرانت را به دلیل برقراری روابط جنسی با او احضار و سرزنش کرد، به خود رمبرانت توجهی نشان نداد. این امر احتمالاً بدان علت بوده که آن کلیسا مقرراتش را تنها به اعضای کالونی عرضه می‌کرد و رمبرانت عضو آن کلیسا نبود. تلاش‌هایی برای مرتبط ساختن وی با منونی‌ها[3] صورت گرفته است. منونی‌ها فرقه‌ای اصلاح‌گر بودند که مناسک خود را بر صرف محتوای کتاب مقدس بنا کرده بودند و هیچ‌یک از مناسک و آداب مسیحی را که بعدها رواج یافت، نمی‌پذیرفتند. اما وجود این ارتباط قطعی نیست. این که رمبرانت رسماً خود را یک کالونی یا منونی می‌دانست، یا خود را عضو هیچ فرقه‌ی خاصی به حساب نمی‌آورد، اهمیت چندانی ندارد: به‌نظر می‌رسد که آثار او یا بیشتر آثارش، یقیناً از حال‌وهوایی متفاوت با هنر کاتولیک آن دوران متأثر بوده‌اند. می‌توان در نقاشی رمبرانت، به ویژه در دوره‌ی نخست کار او شباهت‌های مشخصی با روبنس و باروک

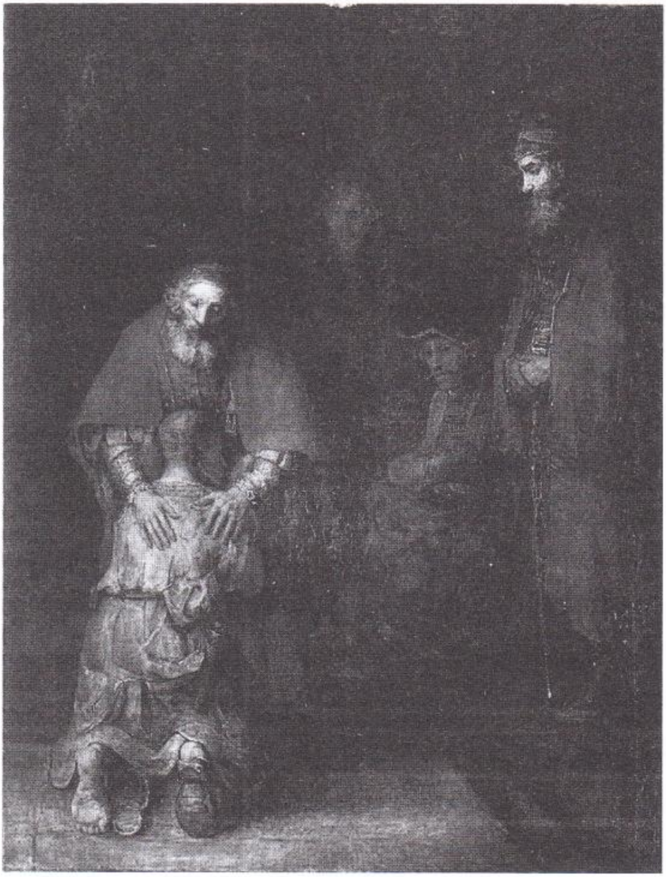
1. Mariet Westermann
2. Hendrickje Stoffels
3. Mennonites

ایتالیایی از جهت جنبه‌های دراماتیک مبتنی بر نمایش شدید عواطف انسانی، حالت‌ها و نیز بیان از طریق صورت یافت (به‌عنوان نمونه، نک. به: قربانی کردن اسحاق، سن پترزبورگ، اِرمیتاژ، ۱۶۳۵). از سوی دیگر، از همان ابتدای کار رمبرانت، رشته‌ی مستحکمی از مفهومی متفاوت به چشم می‌خورد که بر اساس آن، حرکت شدید، شکل متظاهرانه‌ی بدن و حالت نمایشی کنار گذاشته شده و به جایش، صحنه‌های آرام‌تر و ساکن‌تری به چشم می‌خورد که در آن‌ها بر حالت ذهنی انسان‌ها و بر تعامل اشخاص با عالم الهی تأکید شده است. یکی از نمونه های خوب در این خصوص، نقاشی متأخر رمبرانت از بازگشت پسر عیاش[1] است (شکل ۲۵).

در بیشتر بازنمودهایی که از این تمثیل صورت گرفته، جزئیات روایی زیادی با ترسیم موبه موی توصیفات کتاب مقدس (لوقا، ۱۵:۱۱-۳۲) درباره‌ی کارهای اعضای خانواده و خدمتکاران، تدارک جشن و آوردن لباس‌های جدید برای پسری که به خانه بازگشته، عرضه شده است. در دیگر بازنمودها، به واسطه‌ی حالت مبالغه‌آمیز سرودست یا نمایش چهره‌ی درهم‌رفته پسر، بر پشیمانی و ندامت دراماتیک او تأکید می‌شود. اما در اینجا درست برعکس، پسر آرام است و سرش را در آغوش پدرش پنهان کرده است. آغوش گرم و آرامش‌بخش پدر و ردوبدل نشدن سخنی میان آن دو نشان می‌دهد که بی‌هیچ سخنی بخشش انجام گرفته و بر پیوند عاشقانه و پایدار پدر نسبت به پسرش تأکید می‌کند. برداشت رمبرانت از این موضوعِ مربوط به کتاب مقدس، تأملی آرام را می‌طلبد؛ درست برخلاف آنچه ممکن بود جنبش متناظر، یعنی جنبش اصلاح متقابل، بر اساس برداشت خود درمورد این موضوع در پی آن باشد، یعنی تحریک شدید عاطفی. این برداشت، مفهومی از تصور نجات انسان و

1. *Return of the Prodigal Son*

سازش او با خدا را مطرح می‌کرد که از رنگ و حال‌وهوای پروتستانی بیشتری برخوردار بود و همان‌گونه که اصلاحگران پروتستان فکر می‌کردند و نیز هنر برگرفته از قریحه‌ی پروتستانی در پی نشان دادن آن بود، نه امری اکتسابی و حاصل اعمال بشری، بلکه موهبت لطف بی‌کران الهی قلمداد می‌شد.



۲۵. رمبرانت وان راین، بازگشت پسر عیاش، سن پترزبورگ، ارمیتاژ، حدود ۱۶۶۶-۱۶۶۸

۶

هنرمسیحی در پایان هزاره‌ی دوم

در سراسرقرن بیستم و تا قرن بیست‌ویکم، هنرمسیحی همواره برای جوامع و افراد مسیحی آفریده شده است. همواره همه‌ی فرقه‌ها با توجه به مقتضیات غالب هنرمسیحی جدید و تجهیزات مورد نیاز کلیسای مسیحی به ساخت، بازسازی و مرمت کلیساهای جامع، کلیساها و نمازخانه‌ها پرداخته‌اند. درمورد هنرمسیحی اخیر و معاصر در این چارچوب و هنرمندان بزرگ و زیادی همچون اریک گیل[۱]، مارک شاگال[۲]، هنری ماتیس[۳]، جِیکِب اِپستاین[۴]، الیزابت فرینک[۵] و گرِیم سادِرلَند[۶] که در قرن بیستم آثار هنری مشهوری را در بریتانیا، اروپا، آمریکای شمالی و فراسوی آن‌ها برای کلیساهای مسیحی آفریده‌اند، سخنان بسیاری می‌توان گفت. این هنرمندان و هنرمندان دیگر در آفرینش آثاری که در فضای داخلی کلیساهای مسیحی به‌عنوان جزئی

1. Eric Gill
2. Marc Chagall
3. Henri Matisse
4. Jacob Epstein
5. Elisabeth Frink
6. Graham Sutherland

از مراسم عبادی مسیحی یا به منظور ارتقاء تجربه‌ی عبادی مسیحی به کار برده می‌شد، سنت‌هایی را که در سراسر این کتاب مورد بررسی قرار دادیم، استمرار بخشیدند. با وجود این، هنرمندان در عصر مدرن آثاری را نیز آفریده‌اند که همچنان می‌توان آن‌ها را هنر مسیحی خواند، زیرا به بسیاری از همان مضامین و مفاهیمی می‌پردازند که تاکنون دیدیم، اما به هیچ عنوان برای کاربرد به‌مثابه‌ی بخشی از محیط عبادی مسیحی طراحی نشده‌اند. این هنر نکات مرتبط یا غیرمرتبط دیگری را در خصوص پیام همچنان پابرجای مسیحی یا تصویرپردازی متداول مسیحی بیان می‌کند. در این ارتباط، می‌توان نقاش بریتانیایی، استنلی اسپنسر[1] (۱۸۹۱-۱۹۵۹) را در نظر آورد که مجموعه تصاویری را درمورد رخدادهای کتاب مقدس، از جمله ولادت مسیح، حمل صلیب بردوش مسیح و رستاخیز مسیح، در روستای محل زندگی‌اش نقاشی کرد. پیتر بلیک[2]، هنرمند پاپ بریتانیایی، در نقاشی مریم در ساحل ونیز[3] (۱۹۹۶)، تصویری از مریم مقدس را که برنمونه‌ی نخستین قرون وسطایی استوار است، با نوگرایی ساحل ونیز در کالیفرنیا آمیخته است.

بنابراین، در عصر مدرن هم استمرار و هم گسترش در آفرینش هنر مسیحی به گسترده‌ترین معنای کلمه وجود دارد. اما بزرگ‌ترین تفاوت میان هنر قرن بیستم و قرن بیست‌ویکم با هنری که پیش‌تر جریان داشت، همان‌گونه که در ابتدای کتاب اشاره کردم، این است که تصویرپردازی مسیحی در عصر مدرن به بخشی از دامنه‌ی اصطلاحات کلی فرهنگ تصویری معاصر تبدیل شده و در نتیجه، اکنون می‌توان آن را در بافت‌هایی کاملاً خارج از عبادت و سرسپردگی مسیحی به کار برد و درک کرد. با این وجود، آن دسته از آثار هنری

1. Stanley Spencer
2. Peter Blake
3. *Venice Beach Madonna*

که در آن‌ها از مضامین مسیحی استفاده شده، باز هم آشکارا در خصوص معنای خود بربار سنت و هنرمسیحی متکی هستند و بماهو می‌توانند باعث عکس‌العمل‌های قوی و خالصانه‌ی احساسی، مثبت و منفی، شوند.

من قصد دارم که با تصویری از یک نقاشی که در اصل با مضامین و موضوعاتی در ارتباط است که تاکنون مورد بررسی قرار داده‌ام، به بحث خاتمه دهم: تصویری از مریم مقدس. با این حال، این تصویر با تصاویری که تاکنون مورد بررسی قرار داده‌ایم، تفاوت دارد. این تصویر به منظور برآورده کردن کارکردی مسیحی خلق نشده است: این تصویر به عنوان اثر هنری مستقلی طراحی شده است تا نه در کلیسا، بلکه در مجموعه‌ی مدرن موزه و گالری هنر به نمایش گذاشته شود. با این حال، این اثر قدرت خود را از ارجاع به مفاهیم و تصاویر مسیحی مشهوری کسب کرده که فرهنگ اروپایی و آمریکایی به‌شدت آکنده از آن‌هاست. همچنین، این تصویر، به‌دست هنرمندی کشیده شده که در سنت مسیحی پرورش یافته است. این اثر به دلیل عرضه‌ی عناصر غیر سنتی در تصویر عمیقاً سنتی باعث کشمکش‌های بسیار و دل‌خوری فراوان دیگر مسیحیان شده و موضوع توجه رسانه‌ای زیادی قرار گرفته است.

مریم عذرای مقدس[1] (لندن، مجموعه‌ی ساعتچی[2]، ۱۹۹۶) اثر هنرمند بریتانیایی معاصر کریس اوفیلی[3] (متولد ۱۹۶۸) اثر جنجالی نمایشگاه "احساس"[4] در آکادمی سلطنتی لندن در سال ۱۹۹۷ بود. هنگامی که شهردار نیویورک، رادلف جولیانی[5] موزه‌ی هنر بروکلین را به دلیل نمایش این اثر در پاییز ۱۹۹۹ به قطع بودجه‌ی شهری و نیز استرداد ساختمانِ متعلق به شهر تهدید کرد، این نقاشی به محوری برای منازعات بیشتر نیز تبدیل شد.

1. *The Holy Virgin Mary*
2. The Saatchi Collection
3. Chris Ofili
4. Sensation
5. Rudolph Giuliani

جولیانی آن نمایشگاه را محکوم کرد و روی نقاشی اوفیلی به‌عنوان اثری به‌طور خاص توهین‌آمیز انگشت گذاشت و صَرف بودجه‌ی عمومی برای استفاده در نمایش چنین اثری را امری "ناشایست" دانست. (در نهایت، یک قاضی فدرال به نفع موزه حکم کرد و به شهرداری دستور داد تا بودجه‌ی آن را برگرداند.)

سبک و ترکیب‌بندی تصویر صورت و بدن آن زن با تصاویر سنتی که تا اینجا بررسی کرده‌ایم، تفاوت دارد؛ اما فرم این تصویر به خودی خود موجب قرار گرفتن آن در مرکز منازعات نبود. مشکل این تصویر از نظر بیشتر مردم، و نیز جنبه‌ای از اثر که بیشترین توجه را به خود معطوف کرد، این بود که تکه‌هایی از سرگین فیل روی نقاشی چسبانده شده بود. به اعتقاد برخی، چسباندن این ماده به تصویر شخصی که مسیحیان باور داشتند مادر خدا بوده، مطلقاً غیرقابل قبول است. آنان معتقد بودند که اوفیلی با این مجاورسازی عمداً در صدد توهین برآمده است. اما سرگین فیل جزء بسیاری از آثار پیشین اوفیلی نیز بوده و بنا به گفته‌ی خود این هنرمند و دیگر مفسران آثارش، بیشتر اشاره‌ای فرهنگی به میراث آفریقایی خود این هنرمند است. اوفیلی که یک بریتانیایی سیاه‌پوست از نژاد نیجریه‌ای است، اولین بار در سال ۱۹۹۲ از آفریقا دیدن کرد که این دیدار، آشکارا تأثیر بسزایی بر او گذاشت. او پس از این دیدار، به‌عنوان واکنشی در برابر آنچه در آفریقا دیده و احساس کرده بود و به‌مثابه‌ی راهی برای مرتبط ساختن کارش با همان ساختار زمین و منظره‌ی آفریقایی در نقاشی‌هایش از سرگین فیل استفاده کرد. در این بافت، وقتی کسی بداند که استفاده از سرگین فیل در آثار اوفیلی منحصر به اثر مریم عذرای مقدس نیست، امکان دارد که استفاده از سرگین فیل در اینجا را گسترش ایده‌ای مستمر در کار اوفیلی تفسیر کند که پیام مسیحیت را که بخش مهمی از تربیت این هنرمند بوده، با ریشه‌های نژادی و فرهنگی وی در آفریقا پیوند می‌زند.

این امر سبب طرح این پرسش مهم می‌شود که آیا در آثاری که چنین ماهیتی دارند، نیت‌های هنرمند تعیین‌کننده‌ی "درستی" تفسیر اثر هستند یا خیر؟ آیا ضرورتاً چنین است .یا باید چنین باشد .که در بیننده‌ای که از به کار رفتن سرگین فیل در تصویری از مریم مقدس آزرده خاطر شده با آگاهی از دلالت سرگین فیل نزد هنرمند و آگاهی از علت مناسب بودن این مجاورسازی، بنا به دیدگاه هنرمند، تغییری ایجاد شود؟ در برخی موارد، حتی با وجود این اطلاعات اضافی درباره‌ی نیت هنرمند، باز هم ممکن است بیننده‌ی اثر خود را آزرده خاطر احساس کند. بنابراین، یک جنبه‌ی جالب توجه این اثر و ادراک آن، این است که معنا، حداقل تا حدودی در چشم مخاطب شکل می‌گیرد. عکس‌العمل یک فرد در برابر اثر به‌عنوان یک کل، ضرورتاً امری ذهنی و مبتنی بر تفسیر شخصی وی از جنبه‌های فردی اثر و از معنای ترکیب شده و توأمان آن‌ها است. حتی اگر بیننده‌ای هنگام عکس‌العمل نسبت به اثر احساس کند که در توهین‌آمیز قلمداد کردن اثر کاملاً محق است، باز هم درست به همان میزان، یک بیننده‌ی دیگر می‌تواند لایه‌های معنایی بسیار دیگری را کاملاً به حق دریابد. این نکته ما را از عدم امکان تشخیص و پی بردن به یک معنای "درست" یا "کامل" برای هر اثر هنری، از جمله دیگر آثار هنر مسیحی که در این کتاب مورد بررسی قرار دادیم، آگاه می‌کند. به‌عنوان نمونه، واکنش بینندگان مدرن در قبال مریم عذراء و کودک (تصویر ۴) اثر کلاریس مستر احتمالاً به‌طور قابل ملاحظه‌ای با واکنش بینندگان اولیه‌ی آن در قرن سیزدهم متفاوت است، زیرا بینندگان مدرن، از منظر تاریخی و فرهنگی کاملاً متفاوتی به این اثر نگاه می‌کنند. این اثر به همان صورت باقی است، اما به شکلی متفاوت دیده و فهمیده می‌شود. اقرار به امکان فهم‌های متفاوت از آثاری همچون مریم عذراء و کودک کلاریس مستر یا مریم عذرای مقدس کریس اوفیلی و تصدیق اینکه این برداشت‌ها حتی اگر کاملاً با تصور و نیت هنرمند متفاوت باشند باز هم می‌توانند معتبر یا جالب توجه

باشند، به معنای تصریح آن نیست که «هر چیزی مجاز است»، بلکه می‌توان چنین اذعان کرد که دیدن و فهمیدن آثار هنری می‌تواند متغیر و مختلف باشد.

واژه‌نامه

آمرزش‌نامه (indulgences): وعده‌ی بخشوده شدنِ زمانی که شخص باید، پس از عفوِ گناهانش، به‌عنوان کفاره‌ی گناهانی که مرتکب شده در برزخ بگذراند.

انجیل‌های مجعول (Apocryphal Gospels): روایاتی درباره‌ی زندگی مسیح که با انجیل‌های متی، مرقس، لوقا و یوحنا هم‌زمان یا حدوداً هم‌زمان بودند اما به‌عنوان اجزاء عهد جدید شناخته نشدند.

باروک (Baroque): سبک دراماتیک و به‌شدت مزین هنر و معماری که از اواخر قرن شانزدهم تا اوایل قرن هجدهم در اروپا رایج بود.

برزخ (purgatory): محل یا وضعیت مجازات که وقتی انسان‌هایی که گناهان‌شان بخشوده شده، می‌میرند باز هم باید در آن محل یا وضعیت، عذاب محدودی را به‌عنوان کفاره‌ی گناهان خود از سر بگذرانند.

پامحرابی (predella): سازه‌ای افقی که تخته‌نگاره‌های محجر محراب را نگه می‌دارد.

تزئین جوانه‌ای (crocket): تزئینات حکاکی‌شده به شکل برگ‌هایی با پیچ‌وتاب فراوان.

[تکنیکِ] تمپرا [یا رنگ لعابی](tempera): به‌طور کلی هر روشی که برای چسباندن رنگدانه‌های نقاشی به کار گرفته می‌شود، اما اغلب به‌طور خاص به تمپرای تخم‌مرغ اشاره دارد، یعنی [تکنیکی] در نقاشی که در آن از زرده‌ی تخم‌مرغ برای چسباندن رنگدانه‌ها استفاده می‌شود.

جایگاه همسرایان (choir): قسمتی از کلیسا که جایگاه‌هایی برای جماعت دینی یا روحانیون داشت.

دیوارنگاره (fresco): نقاشی دیواری که روی گچ زنده اجرا می‌شود و بنابراین، هم‌زمان با خشک شدن گچ، رنگ نیزبه سطح دیوار می‌چسبد.

سرحرف منقوش (historiated initial): حرف اول مزینی که تصویرنگاره‌ای دارد.
سقف‌نگاره‌ی نیم‌دایره [یا قاب تزئینی نیم‌دایره] (lunette): نقاشی نیم‌دایره یا قسمتی نیم‌دایره در یک نقاشی با قاب یا دهانه‌ی نیم‌دایره در معماری.
سرمناره (finial): تزئینی در بالای منار مخروطی، سنتوری و ... به شکل گل‌ها یا برگ‌هایی با پیچ‌وتاب فراوان است.
شبستان (nave): بخش غربی کلیسا که معمولاً بخش قابل دسترسی برای عموم است.
صحن [یا زاویه‌ی مقدس] (sanctuary): بخش شرقی کلیسا در پشت جایگاه همسرایان، که محراب اصلی کلیسا در آنجا قرار دارد.
صفحه‌ی سمت چپ [یا صفحه‌ی زوج در کتاب‌های انگلیسی] (verso): صفحه‌ی سمت چپ کتاب؛ صفحه‌ی پشتی نوشته‌ی روی پوست یا چاپی؛ بنابراین، "v۴۸" در یک نسخه‌ی خطی یا کتاب چاپی قدیمی به معنای پشت صفحه یا برگه‌ی ۴۸ است.
صفحه‌ی سمت راست [یا صفحه‌ی فرد در کتاب‌های انگلیسی] (recto): صفحه‌ی سمت راست کتاب؛ صفحه‌ی رویی نوشته‌ی روی پوست یا چاپی؛ بنابراین، "r۴۸" در یک نسخه‌ی خطی یا کتاب چاپی قدیمی به معنای روی صفحه یا برگه‌ی ۴۸ است
ظرف [محفظه] نان مقدس (pyx): محفظه‌ای برای نگه‌داری نان متبرک عشای ربانی.
ظرف [نمایش] عشای ربانی (monstrance): ظرفی برای نمایش نان عشای ربانی. (از واژه‌ی لاتینی monsrare به معنای نشان دادن)
لچکی [یا پشت‌بغل] (spandrels): سطح میان دو قوس یا میان یک قوس و حاشیه‌ی تزئینی عمودی یا دیوار.
مخارجه‌ی پشتخان کلیسا (apse): بخش بیرون نشسته‌ی انتهای شرقی نمازخانه

یا صحن (زاویه‌ی مقدس) که به شکل نیم‌دایره یا چندضلعی است.
مراسم عشای ربانی (eucharist): مراسمی کلیسایی که در آن یاد و خاطره‌ی شام آخر مسیح و حواریون وی با برکت بخشیدن به نان و شراب گرامی داشته می‌شود و در نتیجه، دو رکن نان و شراب، تقدیس می‌شوند.
مراسم نماز (liturgy): شکلی از مراسم دعا و عبادت عمومی که کلیسا آن را تعیین کرده است.
مندیکنت [یا راهب سائل] (mendicant): (وقتی در خصوص یک نظام رهبانی دینی به کار می‌رود) راهبی که در معاش خود به صدقه و خیرات متکی است. (از واژه‌ی لاتینی mendicare به معنای گدایی کردن)
نقاشی خاکستری (grisaille): نقاشی با رنگ‌مایه‌های خنثی یا رنگ‌مایه‌های خاکستری.

ارجاعات

مقدمه:

Robert Milburn, *Early Christian Art and Architecture*, Ashgate, 1988, p. 181.

فصل۲:

Jaroslav Pelikan, *Jesus Through the Centuries*, Yale University Press, 1985, p. 95.

فصل ۳:

Contarelli: translation in Catherine Puglisi, *Caravaggio*, Phaidon, 2000, p. 154.

فصل ۵:

Mariet Westermann, *Rembrandt*, Phaidon, 2000, p. 35.

Hans Belting, 'The New Role of Narrative in Public Painting of the Trecento: *Historia and Allegory*', *Washington National Gallery: Studies in the History of Art*, 16 (1985), pp. 151–68, at p. 166

منابع تکمیلی

مقدمه:

Robin Cormack, *Byzantine Art* (Oxford University Press, 2000)

Robin Cormack, *Writing in Gold: Byzantine Society and its Icons* (Oxford University Press, 1985)

Antonio Ferrua SJ, *The Unknown Catacomb: A Unique Discovery of Early Christian Art* (Geddes & Grosset, 1991), for excellent colour photographs of the Via Latina catacombs, discovered in the 1950s

John Lowden, *Early Christian and Byzantine Art* (Phaidon, 1997)

Thomas F. Mathews, *The Art of Byzantium: Between Antiquity and the Renaissance* (Weidenfeld & Nicolson, 1998)

Robert Milburn, *Early Christian Art and Architecture* (University of California Press, 1988)

Jaroslav Pelikan, *Imago Dei: The Byzantine Apologia for Icons* (Princeton University Press, 1990)

J. Stevenson, *The Catacombs* (Thames & Hudson, 1978)

فصل ۱:

Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, 2nd edn. (Oxford University Press, 1988), for further discussion on painters' (and preachers') conceptions of the Annunciation to the Virgin

Hilda Graef, *Mary: A History of Doctrine and Devotion* (Sheed & Ward,1985)

Jacobus de Voragine, *The Golden Legend: Readings on the Saints*, tr William Granger Ryan (Princeton University Press, 1993)

M. R. James, *The Apocryphal New Testament: Being the Apocryphal Gospels, Acts, Epistles, and Apocalypses* (Clarendon Press, 1966)

Jaroslav Pelikan, *Mary through the Centuries: Her Place in the History of Culture* (Yale University Press, 1996)

Roger Wieck, *Time Sanctified: The Book of Hours in Medieval Art and Life* (George Braziller, 1988)

فصل۲:

Hans Belting, *The Image and its Public in the Middle Ages: Form and Function of Early Paintings of the Passion* (Aristide D. Caratzas, 1990), on the Man of Sorrows image and its development

Gabriele Finaldi, *The Image of Christ* (National Gallery, 2000; publ.

to accompany an exhibition at the National Gallery, London, February–May 2000)

Peter Humfrey and Martin Kemp (eds.), *The Altarpiece in the Renaissance* (Cambridge University Press, 1990)

Jaroslav Pelikan, *Jesus through the Centuries: His Place in the History of Culture* (Yale University Press, 1985)

Miri Rubin, *Corpus Christi: The Eucharist in Late Medieval Cul-*

ture (Cambridge University Press, 1991)

فصل۳:

Peter Brown, *The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity* (University of Chicago Press, 1981)

David Hugh Farmer, *The Oxford Dictionary of Saints* (Oxford University Press, 1978), which has an appendix of principal attributes of the saints

Rona Goffen, '*Nostra Conversatio in Caelis Est*: Observations on the *Sacra Conversazione* in the Trecento', *Art Bulletin*, 61 (1979), 198–222

James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art* (John Murray, 1974)

Jacobus de Voragine, *The Golden Legend* (as in Chapter 1)

Donald Weinstein and Rudolph M. Bell, *Saints and Society: The Two Worlds of Western Christendom, 1000–1700* (University of Chicago Press, 1982)

فصل۴:

Frances Carey, *The Apocalypse and the Shape of Things to Come* (British Museum, 1999; publ. to accompany an exhibition at the British Museum, Dec. 1999–Apr. 2000)

C. M. Chazelle, 'Pictures, Books and the Illiterate: Pope Gregory I's Letters to Serenus of Marseille', *Word and Image*, 6/2 (April–June 1990), 138–53

Lawrence Duggan, 'Was Art Really the "Book of the Illiterate"?',

Word and Image, 5/3 (July–Sept. 1989), 227–51

L. D. Ettlinger, *The Sistine Chapel before Michelangelo: Religious Imagery and Papal Primacy* (Clarendon Press, 1965)

Marilyn Lavin, *The Place of Narrative: Mural Decoration in Italian Churches*, 431–1600 (University of Chicago Press, 1990)

Elvio Lunghi, *The Basilica of St Francis at Assisi* (Thames & Hudson, 1996)

فصل۵:

Owen Chadwick, *The Reformation* (The Penguin History of the Church,3; Penguin Books, 1990)

A. G. Dickens, *The Counter Reformation* (Thames & Hudson, 1968)

Eamon Duffy, *The Stripping of the Altars* (Yale University Press, 1992)

Sergiusz Michalski, *The Reformation and the Visual Arts: The Protestant Image Question in Western and Eastern Europe* (Routledge, 1993)

Michael A. Mullet, *The Catholic Reformation* (Routledge, 1999)

Andrew Pettegree, ' "The Law and the Gospel": The Evolution of an Evangelical Pictorial Theme in the Bibles of the Reformation', in Orlaith O'Sullivan (ed.), *The Bible as Book: The Reformation* (British Library and Oak Knoll Press, 2000), pp. 123–35

نمایه